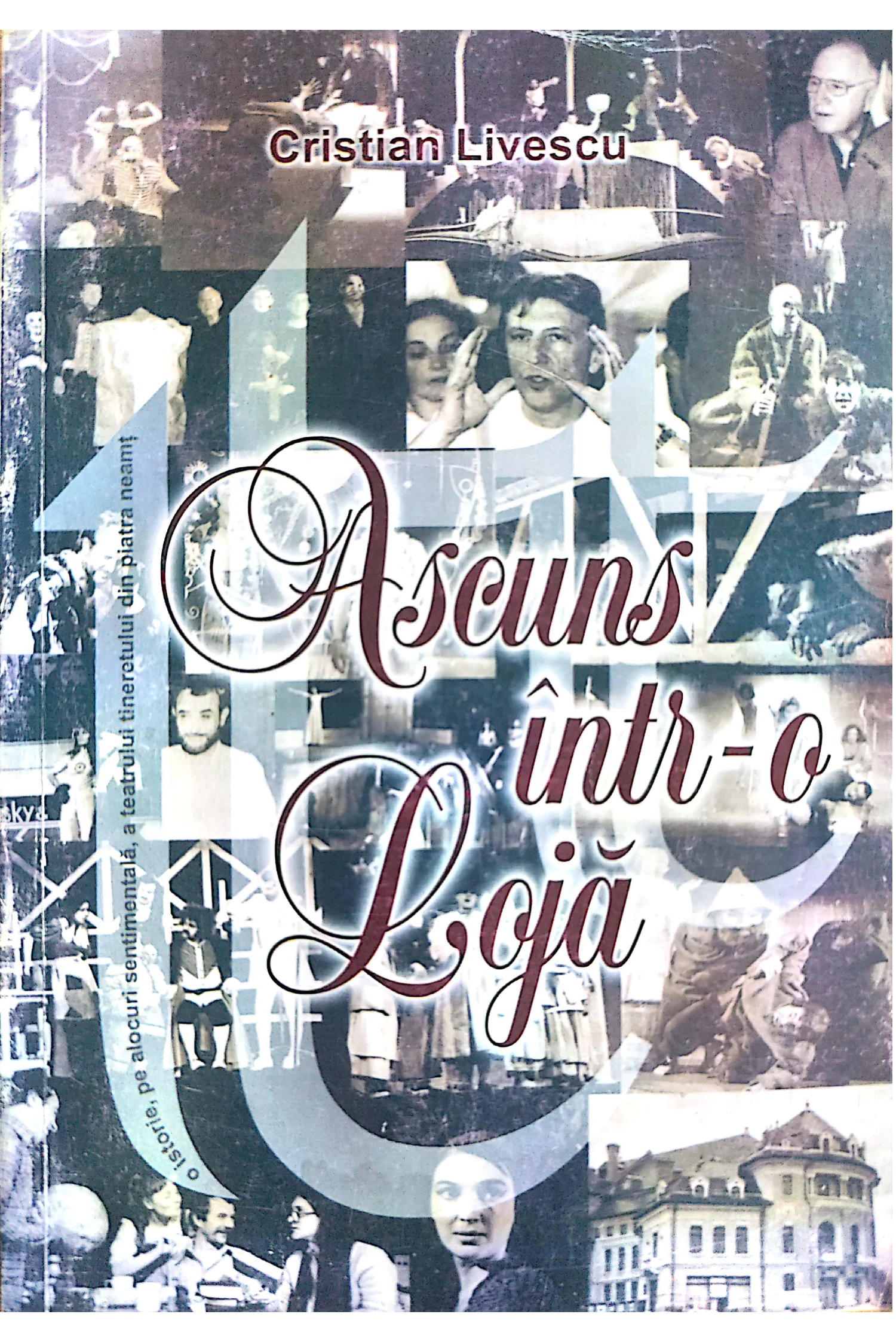
Cristian Livescu

Ascuns într-o Loja

O istorie, pe alocuri sentimentală, a teatrului tineretului din piatra neamț



Scanned with OKEN Scanner

Cristian Livescu (n. 24 decembrie 1945), este absolvent al Facultății de Filologie, Universitatea Bucureşti, promoția 1968. Autor al volumelor: „Introducere în opera lui Ion Pillat" (1980), „Scene din viața imaginară" (1983), „Voluptatea labirintului" (1995), „Întîiul Eminescu" (1998; Premiul „Frontiera Poesis", 1999; Medalia jubiliară „150 ani de la naşterea lui Mihai Eminescu"). Membru al Uniunii Scriitorilor şi al Uniunii Artiştilor Plastici (secția Critică) din România. A scris numeroase eseuri, studii şi cronici asupra literaturii române, dar şi a fenomenului plastic şi teatral. Cartea de față reuneşte un bogat material, configurînd istoria de peste patru decenii a scenei din Piatra Neamț.

Scanned with OKEN Scanner

Cristian Livescu

Ascuns într-o lojă

O istorie, pe alocuri sentimentală,
a Teatrului Tineretului din Piatra Neamț

•

Detectorul de nuanțe

Scapin, Woyzeck, Zhao

2002

Scanned with OKEN Scanner

Culegere computerizată: Daniel Humă
Prezentare grafică şi tehnoredactare: Iurie Chetraru
Concepţie copertă: Cristian Diaconu

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
LIVESCU, CRISTIAN
Ascuns într-o lojă. O istorie, pe alocuri sentimentală, a Teatrului Tineretului din Piatra Neamţ /
Cristian Livescu – Piatra Neamţ
Editura Nona : Editura Crigarux, 2002
p. 362 ; 23 cm - (Thalia)
ISBN 973-9449-46-8
ISBN 973-99874-0-0
792 (496 Piatra Neamţ)

Carte premiată la Festivalul-concurs „Mihail Sadoveanu", ediţia 2001, organizat de Centrul de Cultură şi Artă „Carmen Saeculare" din Piatra Neamţ, director – prof. Constantin Alupului-Rus

Copyright © 2002 Editura NONA / Editura CRIGARUX
Piatra Neamţ

Scanned with OKEN Scanner

Înainte şi după Sîciuan. Momentul Andrei Şerban

Care ar fi fost destinul Teatrului Tineretului fără trecerea lui Andrei Şerban prin viaţa sa, la sfîrşitul anilor '60? Iată o întrebare de natură să confere adevăratul sens acestei colaborări, în absenţa căreia dimensiunea experimentului şi bucuriei de a inova, evocate aproape de toţi exegeţii care au venit în contact cu trupa din Piatra Neamţ, nu ar fi avut un moment de unanimă recunoaştere, un argument menit să lumineze şi să facă altfel „citite" creaţiile dinainte şi cele ulterioare. Căci setea de noutate, de expresivitate a *„invizibilului lumilor interioare"*, de trăire a modernităţii ca voinţă de înnoire, vine, pentru TT, din „mantaua" **Sîciuanului** lui Andrei Şerban. Istoria acestei instituţii se împarte, de aceea, în două – înainte de **Sîciuan** şi după el, motiv să insistăm mai mult şi îndeaproape asupra acestui eveniment, de la consumarea căruia au trecut mai bine de trei decenii.

O poetică a claustrării

Colaborarea TT-ului cu Andrei Şerban a început prin toamna anului 1965, cînd studentul de atunci la regie, în anul III, clasa Radu Penciulescu, începe să monteze la Piatra Neamţ **Dureroasa şi adevărata tragedie a domnului Arden din Feversham, Kent** de un autor englez anonim, contemporan lui Shakespeare, piesă cunoscută, pe scurt, sub numele de **Arden din Kent**. Legenda spune că primul director al teatrului, Ion Coman, ins fără prea multă carte, dar cu mare intuiţie a succesului şi cu destule cunoştinţe în viaţa teatrală bucureşteană, era în căutarea unui foarte tînăr regizor, care să-şi facă faimă la Piatra Neamţ. Primul nume căzut sub ochi, pe o pagină a revistei

Scanned with OKEN Scanner

„Contemporanul", a fost cel al lui Andrei Şerban, care pînă atunci făcuse doi ani de actorie, după care realizase cîteva spectacole nesemnificative: **Omul care s-a transformat în cîine** de Dragun (spectacol studenţesc prezentat la Teatrul Nottara, 1965), **Ubu, rege** de A. Jarry (la „Cassandra", IATC, 1965) şi **Şeful sectorului suflete** de Al. Mirodan (spectacol studenţesc, 1965) – titluri pe care biografiile recente ale marelui regizor nici nu le mai consemnează. În prezentarea sa, nici **Arden**-ul de la Piatra Neamţ pare să nu mai conteze, ci totul ar pleca de la excepţionalul **Iuliu Cezar** de Shakespeare, de la „Bulandra", din 1968.

Şi totuşi, **Arden din Kent**, de la TT îşi are locul său în fişa lui Andrei Şerban: era primul contact cu o trupă profesionistă, prima dovadă a felului riguros, „calculat" în a-şi gîndi montarea, construită aproape geometric, într-un cerc închis în care se auzea sunetul durerii esenţializate; o poetica a claustralităţii – obsedantă pînă tîrziu, în **Tragedia greacă** şi **Oedip**-ul din 1995 – îşi pornea aventura de la Piatra Neamţ, printr-o meditaţie asupra katharsis-ului, despre iertare şi purificare, despre răzbunare şi chinul iubirii. Excelenţi mi-au părut, cu un soi de stranietate sumbru-gotică şi într-o gestică frustă, emoţională, „barbară" (am văzut spectacolul la Bucureşti, în sala Teatrului de Comedie), regretaţii Ion Bog şi Traian Pârlog (rolul care îl aducea în linia întîi a tinerilor actori! şi ce nerv, ce rupturi de ritm vădea...), dar şi Olga Bucătaru, în rolul femeii infidele, Ion Fiscuteanu (o adevărată legendă) sau Alexandru Lazăr. Din distribuţia de atunci, singurul „mohican" aflat şi azi în componenţa trupei este Cornel Nicoară. Premiera a avut loc pe 13 martie 1996, în numai şapte luni de la această dată fiind oferite peste 60 de reprezentaţii. Momentul de maxim triumf: turneul în vară la Bucureşti, cînd toată presa, la unison, lăuda talentul de excepţie al lui Şerban. Ana Maria Narti, în revista „Teatrul", vedea la tînărul regizor *„căutarea unui ideal: unitatea teatrală superioară"*, iar la TT *„un laborator al experimentului tînăr"*, în timp ce Lucian Pintilie îşi invită colegii, chiar din titlul articolului: *„Învăţaţi această nouă libertate"*.

Un spectacol influenţat de „Primăvara pragheză" din '68

În lumea artei se spune că acolo unde ai avut odată un succes, îl vei avea şi pe al doilea. Logică simplă, ţinînd de „reţetă", dar şi de receptori, de atmosferă, de focul în care creativitatea cunoaşte starea de graţie. Andrei Şerban a revenit la Piatra Neamţ imediat după terminarea Facultăţii de Regie, în mai '68, cînd începe lucrul la piesa lui Brecht **Omul cel bun din Sîciuan**. Mijlocul anului 1968 – să ne amintim – a fost zbuciumat în toată Europa de Est, ca urmare a Primăverii de la Praga şi a ecourilor furtunoase pe care această mişcare îndreptată împotriva hegemoniei sovietice şi a dogmei leniniste, le-a declanşat în lagărul comunist.

Scanned with OKEN Scanner

Montarea piesei lui Brecht se făcea aşadar pe acest fundal şi a fost puternic impregnată de starea aceea incertă, în care suflul libertăţii, speranţa ieşirii de sub teroarea ideologică se lăsau învinse de vitregiile războiului rece. În imaginaţia scenică a lui Andrei Şerban se iveşte reprezentarea simbolică a Zeului care-şi reprimă răul prin bine şi exersează binele prin rău – Zeul acela care se leagănă cu zîmbet cinic pe deasupra tuturor, generînd peste ani, în controversatul **Oedip** de la Opera Română, Sfinxul convertibil în Stalin, *„Sfinxul fiecărui moment în noi"*, cum îl va numi. Ei bine, meditaţia politică a regizorului – profund afectată de drama praghezã, dar şi de orgoliul surghiunit în frică al românilor – descoperea în acea perioadă fantasme care îi vor urmări şi determina existenţa artistică. Critica – generoasă în comentarii elogioase – a evitat în totalitate o conexare directă, făţişă, între spectacolul de la TT şi marea decepţie de după Primăvara praghezã (o asemenea legătură nici n-ar fi putut răzbate în pagina tipărită, şurubul cenzurii strîngîndu-se imediat după invazia anti-cehă), deşi cine a văzut **Sîciuanul** construit la Piatra Neamţ şi-a dat lesne seama că el era chiar imaginea lagărului comunist de la acea dată, bîntuit de coşmaruri şi penurii (extraordinară apărea atunci scena chinului inanitiv, a instinctelor trezite de foamete, prima de acest fel, din cîte ştiu, reprezentată scenic cu atîta forţă de sugestie în teatrul românesc!). În **Sîciuanul** lui Andrei Şerban ne vedeam, de fapt, noi toţi, încapsulaţi în vitregia totalitară şi însuşi regizorul avea să recunoască acest lucru mai tîrziu: *„Am pus, în tinereţe, un Brecht la Piatra Neamţ, un spectacol care se referea la evenimentele din Cehoslovacia, din anul 1968. **Omul cel bun din Sîciuan** era la ora aceea un spectacol de mare forţă politică, care abia a trecut cenzura"* (dintr-un interviu acordat lui Iosif Sava).

De aici şi importanţa pe care spectacolul o capătă pentru TT, cristalizîndu-i gustul pentru viziunea metaforică, impregnată de noutate, pentru ceea ce Andrei Şerban va numi *„teatrul ca loc al libertăţii spirituale"*, *„un teatru în care mă privesc din afară şi exist"*. Era şi sensul conferit efectului de distanţare brechtian.

„Invizibilul lumilor interioare"

În cronica pe care o consacram spectacolului, puneam accent pe „ritualitatea" anumitor scene, dar şi pe construirea unei lumi „tribale", bîntuită de *„spasme şi isterii colectiviste"*, generatoare totodată a unei stări de rău copleşitor, devastator, cufundat într-o *„mare neputinţă parazitară"*. Observam totodată alternanţa între momentele de coşmar, de disperare reprimată, cu cele hieratice, de *„anihilare a cruzimii şi violenţei, pînă la purificare"* (v. „Ceahlăul", vineri 18 apr. 1969). De asemenea, remarcam prestaţia înaltă a doi actori, la ora aceea mai puţin cunoscuţi – Carmen Galin, în Şen de, rol de amplitudine etică, *„priveghi la agonia binelui"*, şi Mitică Popescu, în Vang – sacagiul *„marele tăinuitor al viciilor omeneşti"*, copleşitor prin mimarea umilinţei şi supuşeniei în faţa Zeului Roşu. Larvaritatea acestei umanităţi mărunte era mereu „secţionată", blocată pe o siluetă,

Scanned with OKEN Scanner

oprită o clipă din curgerea ei grotescă. Spectacolul era „trăit", „simțit", nicidecum realizat în modalitatea „distanțării clasice", preconizată de Brecht. Ecourile din teatrul tradițional japonez No și Kabuki, măștile imense, stranii, impersonale erau efecte menite să „disciplineze" montarea, care în general respira un aer de unduire coregrafică (ușor improvizată, desigur). Ar fi interesant de realizat, cred, o comparație între **Sîciuan**-ul lui Andrei Șerban și **Zhao**-ul lui Al. Dabija, marele spectacol al anilor '90, la T.T., atît prin prisma utilizării efectelor teatrului extrem-oriental, cît mai ales a datărilor de ordin politic incluse în imaginea scenică, în „textul" vizualității.

„Politicul nu are ce exista în arta mare"; „Arta mare, adevărata artă, exprimă invizibilul lumilor interioare; ea nu poate fi afectată de politic, ci dimpotrivă, permite deschiderea sufletului spre potențialuri atît de adînci, de misterioase pe care noi înșine nu întotdeauna le înțelegem." Aceste idei, formulate de Andrei Șerban în 1997, atestă o desprindere vizibilă de etapa așa-numitului *„teatru de reprezentare"*, pe care marele regizor l-a frecventat o perioadă îndelungată și din care face parte, neîndoielnic, și spectacolul esopic cu tentă politică pus la Piatra Neamț, **Omul cel bun din Sîciuan** de B. Brecht, datat 1968 – anul marilor seisme din Estul comunist. *„Admir mult spectacolele care vin din această tehnică"*, spunea el, formulînd o apreciere implicită la montările de succes ale lui Silviu Purcărete, dar considerîndu-se într-o etapă care a depășit-o pe aceea a *„reprezentării"*, în favoarea *„formei deschise"* a teatrului, prin *„a menține starea de improvizație continuă"*, pe care numai această artă o poate realiza.

Să nu uităm de „Noaptea încurcăturilor"

Cum s-ar spune, teatrului supus unei formule *„frumoase, fixe și plăcute"* – care poate virtualiza politicul, istoria imediată, evenimențialul șocant, reputatul director de scenă îi opune o estetică hedonistă a permanentei „schimbări" formale, a rupturii permanente cu tot ce pare cert, confortabil, în teatru, căci *„atunci moartea intră în formă"* (am citat din mai multe interviuri acordate de el).

Mi-aș permite, à propos de perioada petrecută de Andrei Șerban la Piatra Neamț, să emit o ipoteză asupra întregii sale deveniri artistice, care nu poate fi periodizată, oricum am dori (în afara momentelor conturate, de „ucenicie" și maturitate, proprii oricărui creator de valoare). Aș spune că, de-a lungul carierei de peste trei decenii, spectacolele *„de reprezentare"*, de vizualizare metaforică, au alternat, la Andrei Șerban, cu spectacolele *„formei deschise"*, hedoniste, eliberată de orice constrîngere politică sau de ispita construcției de tip alegoric. Să ne amintim că, la TT, în '68, concomitent cu atît de elaboratul, de „savantul" (George Banu) spectacol despre *„teritoriul sfărîmat de conflicte"* Sîciuan, regizorul monta cu aceeași trupă, un spectacol considerat *„de recreere"*, de reconfortare, de „joacă" libertină de-a teatrul – cel cu **Noaptea încurcăturilor** de Oliver Goldsmith, autor

Scanned with OKEN Scanner

din secolul XVIII bîntuit de revoluţii, o comedie fără pretenţii, care avea calitatea că se putea face din ea orice. Cele două spectacole erau, de altfel, programate împreună, la distanţă de o zi, publicului fiindu-i recomandat să le vadă pe amîndouă: angoasa, încrîncenarea, duritatea din **Sîciuan** urmau să se risipească, să se vindece prin terapia comediei de a doua zi. Deşi, în **Noaptea încurcăturilor**, improvizaţia era lăsată în seama actorilor, pradă unor situaţii ludice pe cît de spumoase, de burleşti, pe atît de gratuite, în timp ce reglarea ritmului şi a dozajului de mişcare aparţinea regiei. În economia montării rezulta însă o explozie de delectare, de hohote, contaminante pentru sală, care ieşea răstimp de două ore nu din priza **Sîciuanului**, ci din restricţiile unui regim politic care mima un soi de mărinimie antidogmatică de a exersa libertatea autentică, în teatru, cu supuşii, înaintea „revoluţiei" culturale. Planul ascuns al lui Andrei Şerban reuşise întrutotul.

A ajunge la esenţa teatrului

Cu **Noaptea încurcăturilor** de la TT (premiera a avut loc pe 17 noiembrie 1968) vom consemna apariţia, în modalitatea estetică a operei regizorale semnate de Andrei Şerban, a unei dominante care îl va tenta fără încetare – aceea de a ajunge, prin explorarea resurselor actorului, la esenţa teatrului. Zona de căutări, de decriptare, de prospeţime se mută, iată, dinspre vizionar şi construcţie (modelul **Sîciuan**) spre aceea de redescoperire a mijloacelor originare ale teatralităţii şi misterului care să-i dea de fiecare dată alt freamăt, altă prezenţă. Actorul capătă proeminenţă şi funcţie activă, cu condiţia să iasă din automatisme şi şabloane şi să se lase purtat de vibraţia interioară; nu să execute gesturi, ci să redescopere ritualul originar, în virtutea unui „dicteu" al interiorităţii. De aceea spectacolul cu comedia lui Goldsmith a fost cu totul diferit decît „geamănul" său şi s-a strecurat într-un soi de anonimat în şirul comentariilor critice, seduse în mare parte de montarea piesei lui Brecht. Privită însă de azi, din perspectiva carierei regizorale a lui Andrei Şerban, mi se pare că această **Noapte a încurcăturilor** a fost victima unei neînţelegeri şi, implicit, a unei nedreptăţi, fiind tratată – poate că şi sugestia *ab initio* a regizorului a fost de vină – drept un pandant odihnitor şi fără pretenţii, comparativ cu speculaţia „grea", încărcată de conotaţii dense şi de trimiteri la realitatea atît de vitregă a anului de graţie 1968, din **Omul cel bun din Sîciuan,** una din cele mai viu comentate şi elogiate lucrări din istoria spectacologiei româneşti.

Interesant este că opiniile critice asupra comediei sînt mai mult complezente, subliniind vitalitatea regizorului, posibilitatea sa de a se „mişca „ cu virtuozitate în două modalităţi atît de diferite de teatru. În mod curios, criticul George Banu, spre opinia căruia stătea deschisă atenţia întregului fenomen tînăr teatral al momentului, consacră o cronică excepţională **Sîciuanului**, în „România literară", sub titlul „Ofensiva răului" (*„Montînd **Omul cel bun**, Andrei Şerban*

Scanned with OKEN Scanner

declanşează ofensiva răului" – v. nr. 8/1969), sugerînd înfrîngerea suferită de „Primăvara pragheză", în schimb nu scrie absolut nici un rînd de comentariu despre **Noaptea încurcăturilor**.

La fel vor proceda şi alţi cronicari (astăzi regretaţii Valentin Silvestru, Sebastian Costin şi Victor Parhon, apoi Ştefan Oprea etc.). George Banu remarca, în cronica amintită că **Omul cel bun** *„aduce sîngele viu care lipsea în celălalt spectacol al lui Andrei Şerban,* ***Iuliu Cezar.*** *Regizorul se explică aici ca un personaj tentat de dezordine, dar niciodată înlănţuit de ea, pasionat de raţiune, dar nevolatilizat de ea... La el, obsesiile sînt probleme".*

De altfel, cronica întreagă vrea să demonstreze „pervertirea" la rău, patronată de „fantoma rătăcită" a Zeului: *„tonuri grave, contorsiuni tragice, culori pămîntii oferă elemente pentru construirea acestei ofensive a întunericului"*, în plastica lui Mihai Mădescu. „Ofensiva întunericului" nu poate fi stăvilită, tot aşa cum tancurile supuseseră Cehoslovacia, şi nu numai acea ţară. Semnificaţia metaforei, oricît de străvezie, nu a putut fi divulgată, iată, decît tîrziu, după căderea „cortinei de fier".

Este clar că **Sîciuanul** a umbrit, cu divagaţia sa de subtext, atît de actuală în acel moment, **Noaptea încurcăturilor**, deşi la trecerea anilor Andrei Şerban avea să recupereze condiţia unui asemenea spectacol ne-datat, a-politic, decuplat de imediatitate şi de frămîntările pline de bruiaj „toxic" ale realului, ajungînd pînă la a spune aceste cuvinte amare: *„Nu am ideal politic pentru că nu cred în nici un sistem politic!... Constantinescu este înconjurat de diletanţi, de naivitate şi diletantism... Mafia este singurul sector profesionist din România... Societatea americană e plină de cenzură în artă, unde distribuţia e făcută pe criterii comerciale de producător... cenzura producătorului, dar şi politică".*

Scepticismul marelui regizor, care nici pe preşedintele Clinton nu-l ierta de pîrjolul criticilor sale, îşi are remediul, refugiul salvator în imaginea unui teatru care îşi reexaminează continuu mijloacele, care acceptă să considere actorul în sens sacru, în stare să producă o veritabilă *„magie albă"* prin ce face, avînd nevoie *„de trup, de emoţie, de voce, de intelect"*. Or, toată această gîndire hedonistă, trans-istorică, exhibînd „secrete", coduri mistice sau politice, în favoarea bucuriei esenţiale de început, o aflam *in nuce* în acea comedie cu mesaj neînţeles de la Piatra Neamţ, **Noaptea încurcăturilor**.

O reconsiderare firească se impune: a o restitui la locul ce i se cuvine, atît în opera lui Andrei Şerban, cît şi în „istoria" nu prea lungă, dar destul de tumultuoasă a Teatrului Tineretului.

Un slogan controversat: Să facem dragoste, nu război!

Recitind cronica pe care am scris-o la acest spectacol (v. „Ceahlăul", marţi, 6 mai 1969), am surpriza să-mi aduc aminte că încingeam, prin ea, o polemică – fără ecou, desigur – cu *„un critic de la o revistă de cultură"*, privitor la

Scanned with OKEN Scanner

„îndepărtarea de litera piesei, în care trebuie văzută nicidecum o goană senzațională după originalitate, ci o reevaluare, din optica epocii imediate, a unei comedii anacronice, demodate, sortită uitării, din cauza propriilor ei limite".

Mai departe, demonstram că montarea lui Andrei Şerban purta amprenta curentului – destul de palid reprezentat, la noi, – **beat generation,** noutate la acea oră în lumea teatrului, ca atmosferă, ca spirit, ca atitudine dezinhibată în fața normelor sacrosante ale esteticii. Iată comentariul în continuare: *„<<Dulcea nevinovăție>> a unei nopți de veselie şi dezmăț, de farmec purificator, generează comportamente diverse, dar şi o deviză, echivalentă multor altora care să definească expansivitatea tinerească a ceea ce azi se numeşte* ***beat generation.*** *Andrei Şerban a ales şi o alta, semnificativă: Să facem dragoste, nu război! – cu care pecetluieşte finalul, crispînd rîsul de pînă atunci al spectatorului (...) Regizorul acordă libertate deplină actorilor, care nu se sfiesc să încifreze acțiunea în tot felul de bufonerii, unele boeme, altele licențioase (celebrul marş villonesc cu <<Trageți la pompe / Haznaua s-o golim / Şi cui nu-i place...>>), pantomime codificate, vocalize primitive, vocabule impudice – toate în nota unui pantagruelism oricînd convertibil într-un exercițiu de detabuizare, fie şi la discreția naturii. Nostalgia acestei <<lumi a încurcăturilor>> oferă o oază onirică, dar şi o vitalitate deosebită, o <<zvăpăială>> a personajelor comparabilă reactivității protestatare a tineretului de azi... Să facem dragoste, nu război!, sloganul afişat ca epilog al montării, devine un îndemn la luciditate, o invitație la un <<tîrg>> cu care numai tandra tinereție poate brusca zăngănitul armelor."* Am păstrat ticurile articolului, pentru a rememora cele două concesii pe care Andrei Şerban le face momentului: unu, includerea spectacolului în mişcarea larg-europeană **beat**, cu dorința întoarcerii la firesc, la autenticitate, la natură; doi, obsesia dezarmării, cînd morganatică pentru societate, întreținînd furia anti-imperialistă, cînd anesteziantă în rîndul oamenilor, moleşiți de atîta încredere în „omul nou" şi „viitorul de aur". Numai că lozinca întinsă la urmă, ostentativ, uluind spectatorul prin franchețea ei, făcea trimitere la evenimentele din Cehoslovacia, învinsă de tancurile sovietice, şi la războiul rece, care pentru români devenise un surghiun fără limită, menit să ne izoleze de restul Europei. Iar gesturi din acestea directe, de alegorizare a faptului scenic, „citit" prin textul social, leagă într-un fel prodigios, iată, **Noaptea încurcăturilor** cu etapa deplinei maturități, din **Oedip**, să spunem, unde procedeul e dezvoltat cu mare vigoare agitativă.

Scanned with OKEN Scanner

Ascuns într-o lojă (I)

Activitatea criticului este comparabilă în multe privințe cu aceea a regizorului de teatru, ambii trebuind nu numai să comenteze textul, dar să-i găsească totodată o formă nouă, mereu nouă de existență. Dacă vrea să incite cu adevărat şi să incomodeze prin inedit, lectura critică, aidoma celei regizorale, trebuie să „dramatizeze" vocația textului, descătuşîndu-i latențele, energiile, să renunțe la expozeu şi să descopere jocul natural al formelor. Schimbarea aceasta de perspectivă spre posesia vizionară a operei îi asigură perpetuu acesteia şansa de a supraviețui.

Un spectacol de pantomimă nu poate fi decît unul trist, în pofida aparenței de desuet. Tristețea e aceea a unui însingurat, condamnat la cutezanța comunicării. Pantomima, cînd nu e simplă clovnerie, poate autentifica tragicul şi grotescul, într-o combinație mai pură decît în oricare artă.

(Din **Jurnal '80**): Dimineață caldă, senină de februarie, ca un drog înşelător. Oamenii par să se lase amăgiți de capriciile naturii, care aruncă peste străzile cu zăpadă murdară un soare dubios, de răgaz după un spasm... De o mînă nevăzută sînt împins în clădirea teatrului, ca pentru a fi ferit de o primejdie. Teatrul fără spectatori şi aplauze, pare o grotă primitoare, un pîntec paradisiac, misterios şi necunoscut, în care emoția de intrus te împinge spre o vagă senzație de salvare. Bezna de labirint a foaierului, ademenitoare, îmi dă o stare de amețeală, de plutire. Mă ascund într-o lojă, spre a asista la repetiția unei piese despre care ştiu doar că e a unui britanic cu nume hibrid, Stephen Poliakoff. Regizor este Alexandru Tocilescu-Toca, a cărui siluetă falstaffiană o zăresc jos, în sală, cufundată într-un jilț. Intervine rar în ceea ce se întîmplă pe scenă, unde actorii înnoată într-o mare de bandă magnetică, piesa petrecîndu-se, din cîte înțeleg, într-un studiou muzical. Mi-

Scanned with OKEN Scanner

amintesc că, în urmă cu doi ani, Toca montase tot la Teatrul Tineretului un musical îndrăzneț, cu **Nevestele vesele din Windsor**, care a produs o adevărată ceartă. Un universitar septuagenar, profesor la institut, a cerut chiar ca spectacolul să fie interzis. *„E o insultă la adresa lui Shakespeare!"* – ar fi exclamat plin de indignare în fața unui înalt funcționar, care – speriat – a trimis la Piatra Neamț o comisie de vizionare. Incidentul pare uitat de mult. Tocilescu se amuză acum de unele scene și cere repetarea lor, numai ca să le mai vadă o dată. Alteori strigă, zguduindu-și trupul gigantic: *„M-ai plictisit cu ce ai făcut! Găsește altceva, că altfel încep să casc..."* Brusc, actorul se înverșunează, voind să se facă neapărat gustat. *„Da, e altceva..."* – se lasă Toca pe spate, continuînd să savureze scena ca pe o mîncare suculentă la culme. În ciuda alurii sale rotofee, de masivitate laborioasă, Tocilescu deține multă imaginație și o predilecție pentru bufonada groasă, împinsă spre pamflet. Adesea are accese de copil pe care obezitatea îl încurcă, dar îl și răsfață. Compensează imobilismul prin vorbe de duh, spuse în gura mare, o flecăreală balcanică, în torente metalice, incluzînd bancuri, aforisme, frînturi din poeme, înjurături neaoșe. Trecerile sînt bruște, însoțite de o răvășeală a părului lung, atîrnînd seboreic peste obraji. Sclipirile îi vin de obicei spre sfîrșitul repetițiilor, cînd – sătul de amuzamente – e năpădit de idei năstrușnice. Căci întreaga punere în scenă a unei piese este, pentru el, un soi de gurmanderie. Are predilecție pentru satira densă și-și freacă fericit mîinile cînd ea devine înțepătoare. Montările au un aer de savoare boemă, iar indicațiile sînt susținute cu inteligență și candoare. Extravaganța sa stă în curajul și strălucirea cu care știe să sublinieze cele mai obscure pasaje, peste care lectura obișnuită trece în diagonală.

„Dramatismul agresiv al poeziei moderne" (Hugo Friedrich).

(Din **Jurnal**, '80): Scriu un studiu despre Bacovia și mă cutremur de cinismul ascuns în spatele versurilor sale. Nu știu dacă, în ceea ce privește cruzimea atitudinii, devenită act poetic, are rival pe măsură în literatura noastră. Și totuși, este greu să-l comentezi astfel pe Bacovia, despre care criticii susțin atît de bine doar că e sumbru și acvatic. Pentru că vizionarismul implică atitudinea directă, dorința pură de libertatate. Și cred că numai așa, ținînd cont de aspirația vindicativă, putem discuta un mare poet.

Dintr-o cronică hipică: *„La urma urmei, ce e aia accident de harnașament?! Așa ceva nu ar trebui să existe, căci, slavă domnului, hamul bine controlat nu poate fi tăiat nici de duhuri în timpul cursei cu cine știe ce năstrușnic instrument! Ca asemenea comedii să nu se mai repete propunem constituirea unei Comisii de control al harnașamentelor (și al potcoavelor) la ieșirea cailor pe pistă..."*

„Era doctor în știința melancoliei" (Al. Paleologu despre poetul și actorul Emil Botta).

Scanned with OKEN Scanner

Dacă culorile sînt etapele de suferință ale luminii, cuvintele sînt etapele de suferință ale adevărului (I.D. Sîrbu, dintr-o convorbire avută cu prilejul premierei cu piesa **Pragul albastru**).

(Din **Jurnal**, '80): Un început senzațional de nuvelă sau de roman, aidoma unei întîmplări nefericite care a zguduit orașul. O actriță își pregătește minuțios scena finală a vieții, chemîndu-și soțul, cu care se află în divorț, să vină cu cîteva minute înainte de clipa ultimă. Se cațără apoi pe un teanc de cărți și-și prinde capul în ștreangul atîrnat de tocul de la intrarea în sufragerie, astfel încît fostul iubit să se îngrozească în momentul în care va pătrunde în apartament. Scena are loc întocmai previziunilor sinucigașei, care astfel își răzbună singurătatea. Întîmplarea – prin tăria victimei – cutremură urbea și izbucnește o adevărată molimă a sinuciderilor. Poliția este total derutată, în timp ce bărbații vinovați umplu străzile cu chipuri îngrozite, răvășite. Plutește o teroare a răzbunării feminine, un fel de distrugere definitivă a domniei patriarhatului. Asta în timp ce la un alt capăt al orașului un bătrîn fante de vreo 70 de ani moare deasupra amantei sale mult mai tinere, după care e pus de aceasta pe un cărucior și, cu pantalonii desfăcuți, dus pe un maidan și răsturnat între gunoaie.

Roland Barthes (din **Mythologies**): – Catch-ul este ca o scriere diacritică: dedesubtul semnificației fundamentale a corpului, catch-istul dispune explicații episodice totdeauna binevenite, ajutîndu-se fără încetare la lectura luptei de gesturi, atitudini și mimări care conduc intenția la maxima ei evidență.

– Ceea ce publicul reclamă este imaginea pasiunii, nu pasiunea însăși.

– ... ca în teatru: regula nu constituie deloc o constrîngere reală, ci aparența convențională a regularității.

Călinescu, satisfăcut odată de textul unei prelegeri, spunea intimilor săi: *„Și acum veți vedea cum îl joc!"*

Radu Penciulescu, într-o discuție prilejuită de montarea piesei **Woyzzeck**, la Piatra Neamț: *„Mă interesează capacitatea teatrului de a realiza senzații. Ele sînt totul."*

„Masca este o spaimă fascinantă pe care subiectul o refuză și de care se teme, dar căreia nu poate să i se sustragă, de vreme ce lui însuși îi vine să creeze figuri cu măști, pentru a-și provoca frica și în același timp pentru a-și ocaziona exorcizarea fricii" (Jean Starobinski).

Euripides: *„Niciodată nu trebuie să numești pe vreun muritor fericit, înainte să vezi cum se va coborî sub pămînt, după ce a trecut și peste ultima lui zi, murind"* (**Troienele**, replica Hecubei, trad. V. Pârvan). Idee reluată de E. Cioran.

Scanned with OKEN Scanner

Improvizaţie: Cît de sincer se înserează peste munte, Trimit un gînd spre el şi se întoarce Vis negru, după ce a prăvălit o stea Din cîntarul ceresc. O, vis al meu, ars de-atîta întuneric incult, Cine îţi poate recupera funinginea Din care ai făcut nor blînd peste apele nopţii? Trup de lumină cîntîndu-şi fiinţa Niciodată născută, O umbră stă în loc să încarce varul ei, Orgolios, în formă de înger.

Pasionant de urmărit este, în cea mai barocă piesă de teatru a lui Evgheni Şvarţ, **Dragonul**, acumularea amănuntelor oferite asupra *„balaurului de profesie"* situat în centrul parabolei. De aproape patru veacuri el apasă oraşul, pretinzînd (clişeu de basm) un bir ce constă în alegerea anuală a unei fete frumoase pe care s-o ascundă într-o peşteră, unde nefericita se prăpădeşte *„de scîrbă"*. În ultimii două sute de ani, nimeni nu a încercat să lupte cu Dragonul, care de fiecare dată adoptă o tactică aparte în a-şi doborî adversarul (*„Îşi atacă inamicul pe neaşteptate... E un mare războinic..."*). Are trei capete: unul pentru ţinuta *„fără grade"*, cînd Dragonul e un bărbat blond, în vîrstă, cu o alură militărească şi puţin surd; un altul cînd devine sălbatic, scoţînd un urlet fioros – *„cu pumnii strînşi, tropăind... urletul unui monstru uriaş, străvechi şi rău"*; şi o a treia înfăţişare, cînd *„într-un fotoliu mare, şade cu picioarele ridicate un om în vîrstă, minuscul, de o paloare mortală"*. (Unde am mai întîlnit o imagine asemănătoare a bravului generalisim?). Spune la un moment dat: *„Prin vine îmi curge sîngele hunilor morţi şi de aceea sîngele meu e rece"*. Despre Dragon o zicală spune: *„singurul mijloc de a scăpa de dragoni e să ai dragonul tău"*. Iar hidosului monstru totalitar îi place să tăifăsuiască astfel: *„Sufletele oamenilor au şapte vieţi. Dacă-i spinteci trupul în două, omul crapă. Dar dacă-i sfîşii sufletul, devine supus şi atîta tot. Nu, nu, astfel de suflete nu se mai află nicăieri. Numai în oraşul meu. Suflete fără mîini, fără picioare, suflete fără auz şi fără grai, suflete de cîini, blestemate... Suflete zdrenţuite, suflete vîndute, suflete topite, suflete moarte. Păcat că nu pot fi văzute"*. Monstrul se simte bine numai între monştri.

Într-un interviu dat la radio, întrebat dacă este atent la emoţiile interpreţilor în timpul montării unui spectacol, Liviu Ciulei declară: *„Nu. Sînt atent mai mult la propriile mele emoţii. În timpul realizării spectacolului cu* **Hamlet** *am slăbit şapte kilograme în doar cîteva săptămîni"*. Interesant de studiat mi se pare cheltuiala de energie umană în timpul realizării unui spectacol. Sînt actori care, în seara premierei, devin de nerecunoscut, livizi, cu ochii duşi în fundul capului, dezhidrataţi la culme, avînd o exuberanţă nefirească în vorbă şi o vitalitate care evocă plutirea. Oboseala se transformă în triumf. Ca după un vis trăit din plin, din care te scoli vlăguit de epuizarea unei combustii preţioase. Astfel priviţi, se poate spune că oamenii de teatru visează în văzul tuturor un scenariu care imită luciditatea.

(Din **Jurnal**, '68): Cu Andrei Şerban îmi face cunoştinţă A. L. Jovial, cu

Scanned with OKEN Scanner

un rîs ascuțit întins pe buze, vorbește despre teatru ca de ceva lipsit de mister, de aflat oriunde – pe stradă, în parc, în conversația noastră. „Jucăm" teatru prin chiar faptul că stăm la taclale, fiecare cu „rolul" său bine stabilit, cu diferența de coduri dintre noi pe care vrem să o punem de acord. Da, teatrul ar fi o permanentă armonizare de coduri ale diverselor personaje. Asist la o repetiție cu **Noaptea încurcăturilor** și sînt uluit de lejeritatea instalată în scenă, în relația regizorului cu actorii. Nu firescul e urmărit, ci o stare de autoreglare liberă a replicilor. Șerban urcă des în scenă, cu aerul său sportiv, și corectează cîte o mișcare greoaie a vreunui actor care vrea să intercaleze ceva ieftin. *"Nu, nu am nevoie de așa ceva. Nu-ți încorda glasul. Faci comedie aici. Comedia reiese din faptul normal, senin; lasă-te în voia ei..."* Piesa lui Goldsmith e pusă în paralel cu **Omul cel bun din Sîciuan**, montare care îl solicită, îl încordează la maximum, în așa fel încît simte nevoia să se relaxeze, să se „joace". Mitică Popescu, care în piesa lui Brecht interpretează rolul lui Vang, îmi spunea că la repetiții se simte ca hipnotizat, ca stăpînit de o vrajă caldă, în voia căreia se lasă cu voluptate. *„E cel mai mare regizor cu care am lucrat. Nu te uita că e tînăr. E un al doilea Ciulei"*. Mitică simte neîncrederea mea și mă întreabă dacă am văzut **Arden din Kent**. Văzusem, sigur că văzusem spectacolul de debut al lui Șerban, într-o sală supraaglomerată, la Teatrul de Comedie, unde trupa pietreană se afla în turneu. Tot atunci cineva mi-l arătase și pe Ion Coman, primul director al Teatrului Tineretului. *„Îl vezi? – mi s-a spus. Deși are numai cîteva clase, e unul din oamenii de teatru cei mai cu fler. Deschide o revistă, află cam ce regizor e la putere și fuga la București, după el, spre a-l convinge să vină la Piatra Neamț."* Despre Andrei Șerban, pragmaticul director auzise întîmplător că ar fi un talent de perspectivă și s-a ținut scai după el pe sălile Institutului de teatru, pînă l-a convins să vină în Moldova, să pună „orice". **Arden din Kent** este un moment de referință pentru Andrei Șerban, un spectacol de căutare a resurselor tragicului în cutele unui text anonim, contemporan lui Shakespeare. Tocmai aducerea în față, pipăirea la modul material a mecanismelor ce instalează destinul tragic au adus celebritate regizorului și trupei. Sala izbucnește la sfîrșit în ovații, cum rar li se întîmplă celor din provincie ce-și căutau recunoașterea în Capitală. Ziarele începeau să scrie cam pe atunci de *„fenomenul teatral"* de la Piatra Neamț, la impunerea căruia Andrei Șerban a avut o contribuție decisivă.

Întrerup aici șirul notațiilor mele din 1968. Recitite acum, ele mi-au produs o anume nostalgie: într-adevăr, de-a lungul anilor ce au urmat în istoria Teatrului Tineretului, acel moment de mare izbîndă nu avea să se mai repete cu nici un alt debutant, la cote de asemenea anvergură. Înainte de a face unele considerații retrospective, aș vrea să transcriu pasaje dintr-un interviu pe care i-l luam tot atunci lui Andrei Șerban, publicat în ziarul „Ceahlăul" din Piatra Neamț (anul I, nr. 218/1 noiembrie 1968), recuperat dintr-o colecție pe care o credeam pierdută. Peste ani, interviul capătă neîndoielnic valoare de document privind etapa de formare a

Scanned with OKEN Scanner

acestui mare regizor, recunoscut azi în lume pentru inovațiile sale, pentru dimensiunile moderne conferite actului scenic. Așadar... iată-l pe Andrei Șerban prezentîndu-și cele două montări: *„Lucrez acum la una din cele mai dificile piese ale repertoriului modern,* ***Omul cel bun din Sîciuan*** *de B. Brecht, pe care o pregătesc la Piatra Neamț încă din stagiunea trecută. Deoarece un spectacol Brecht, ca acesta pe care îl realizez, presupune o muncă istovitoare, m-am gîndit să montez în paralel o altă piesă, opusă brutalității lumii brechtiene, comedia* ***Noaptea încurcăturilor****, a lui Oliver Goldsmith. Cele două spectacole ar trebui vizionate unul după celălalt, tot așa cum au și fost concepute. După stările de teroare copleșitoare, de panică provocată de constrîngere, urmărite în lumea Sîciuanului, o trecere la polul opus, la nevinovăția diafană a farsei, este de natură să restabilească echilibrul sufletesc, zdruncinat inițial. De altfel, spectacolele vor fi mereu astfel cuplate..."*

L-am întrebat apoi pe Andrei Șerban cum încadrează, în devenirea sa creatoare, după **Arden din Kent** și **Iuliu Cezar** (jucat, din primăvara aceluiași an, la „Bulandra", în regia sa) aceste noi montări proiectate la Piatra Neamț. Mi-a răspuns: *„Piesele pe care le-am montat pînă acum seamănă foarte puțin între ele și nu m-am gîndit încă să le stabilesc vreo continuitate de concepție. Nu am – și mă feresc de – o modalitate regizorală fixă și, de aceea, încerc prin fiecare înscenare o tratare inedită, pe care o caut într-un dialog permanent cu mine însumi."* M-am arătat interesat de modul în care rezolvă el *„efectul de distanțare"*, atît de organic teatrului brechtian. Andrei Șerban: *„În* ***Sîciuan*** *merg împotriva lui Brecht, dacă se poate spune astfel, pentru că spectacolul meu se vrea de maximă emoție. Rațiunea trece pe un plan secund; starea de groază, urletul disperării trec pe prim plan. Astfel încît efectul distanțării propus de Brecht dispare. Dezbaterea etică a posibilității și imposibilității de a face rău copleșește spectatorul. Cu această atitudine nu cred că periclitez cu nimic pe autorul <<distanțării>> în teatru, care spunea cîndva că dialogul actor – spectator întemeiază însăși emoția de care actul dramatic are nevoie. În privința decorului, lucrez cu un dispozitiv unic, riguros conceput, în stare să reprezinte osatura ideatică a spectacolului."* O altă întrebare: Divertismentul lui Goldsmith constituie numai un act de destindere intelectuală, cum lăsați a se presupune? Andrei Șerban răspunde: *„****Noaptea încurcăturilor****, a cărei acțiune se petrece într-un conac de țară, este o comedie savuroasă, cu exteriorizări pure ale celor ce trăiesc din plin o viață bucolică. Burlescului din jocul actoricesc i se adaugă <<dulcea nevinovăție>> a acțiunii, de care toată lumea se desparte la sfîrșit cu părere de rău."* Am consemnat, în încheiere, și părerea regizorului asupra trupei: *„La Piatra Neamț se desfășoară în prezent o febrilă muncă actoricească; toată lumea este vădit interesată să realizeze ceva de valoare și de aceea persistă un spirit de echipă pe care nu l-am mai întîlnit nicăieri. Și cred că nu greșesc dacă afirm că, actualmente, colectivul de actori este unul din cele mai valoroase din cîte a cunoscut Teatrul Tineretului, de la înființarea sa."*

Scanned with OKEN Scanner

Andrei Şerban nu exagera deloc privind garnitura de actori a momentului '68 existent la Teatrul Tineretului. În **Omul cel bun din Sîciuan**, evoluau – între alţii: Carmen Galin (Sen de), Mitică Popescu (Vang), Alexandru Drăgan (Zeul), Mihai Dobre (Iang sun), regretatul Ion Bog, apoi Boris Petroff, Valentin Uritescu (debut), Cornel Nicoară, Hamdi Cerchez, Lucian Iancu, Constantin Cojocaru, Alexandru Lazăr, Corneliu Dan Borcia, Lucia Boga. Mulţi dintre aceştia făceau figuraţie în piesa lui Brecht, în schimb aveau roluri titulare în comedia lui Goldsmith (Iancu, Borcia, H. Cerchez), după cum Mitică Popescu apărea în distribuţia la **Noaptea încurcăturilor** într-un rol cu totul episodic, alături de Constantin Cojocaru şi Valentin Uritescu. „Echipă", în accepţiunea de atunci a T.T., însemna, pe de o parte, admiterea necondiţionată a oricărui rol, oricît de mărunt, dar şi datoria de a-l lua în serios, de a face din el o creaţie strălucitoare în toată puterea cuvîntului. Andrei Şerban a stîrnit componenţilor de atunci ai trupei gustul pentru perfecţiunea partiturilor de mică întindere, găsind în ele ritmurile lăuntrice ale spectacolului. Şlefuirea lor era de natură să asigure – împreună cu elementele de teatru kabuki, cu ondulaţiile într-un anume fel ale trupului, cu plastica fundalului – ceea ce regizorul român va numi mai tîrziu *„puritatea senină a vizualului"*, atît de necesară oricărei înfăptuiri dramatice. Regizorul cerea de pe atunci participare emotivă a actorilor, chiar în cele mai „reci" replici brechtiene (*„Teatrul este un loc în care <<vezi>> ceea ce se poate transmite prin emoţie"*), de aici decurgînd şi noutatea de fond a montării. Principiul avea să devină o constantă în activitatea lui Andrei Şerban, împreună cu descoperirea pe cont propriu, în fiecare spectacol, a *„jocului invizibil datorat ritmului piesei"*, a acelei dimensiuni latente a textului cu care actorii trebuie să intre într-o fecundă rezonanţă.

Premiera la **Omul cel bun din Sîciuan** a avut loc la 16 noiembrie 1968 (după 77 repetiţii – număr destul de mare, comparativ cu cele numai 32 la comedia lui Goldsmith), fiind – paradoxal! – spectacolul cel mai puţin jucat din istoria Teatrului Tineretului: doar 20 de apariţii în faţa publicului. (În pofida dorinţei exprimate de foarte tînărul regizor, ca spectacolele să fie programate unul după celălalt, **Noaptea încurcăturilor** a avut o „istorie" independentă, cu peste 90 de reprezentaţii.) Totuşi, drama brechtiană a obţinut premiul criticii pentru cel mai bun spectacol al stagiunii 1968-69 şi Marele premiu la primul Festival al spectacolelor de teatru pentru tineret şi copii, din iunie 1969 (spectacolul prezentat în faţa juriului acestui festival a fost şi ultimul), iar Carmen Galin şi Mitică Popescu au primit cu acel prilej primele lor premii de interpretare din carieră. Pentru Andrei Şerban, aceste succese îşi aveau precedenţe în cele două mari premii şi premiile speciale ale juriilor la ediţiile din 1965 şi 1966 ale Festivalului teatrelor studenţeşti de la Zagreb. Totuşi, triumful înregistrat în confruntarea de la Piatra Neamţ a însemnat marea recunoaştere a acestui regizor de excepţie. Şi ar mai fi de adăugat două amănunte nu lipsite de interes: **Sîciuanul** a figurat prioritar pe cartea

Scanned with OKEN Scanner

de vizită a succeselor certe în România, în momentul stabilirii regizorului în SUA (1970), iar **Noaptea încurcăturilor** – din cîte ştiu – printre foarte puţinele comedii la activ, exceptînd experimentul din studenţie cu **Ubu, rege**. Motive în plus să considerăm momentul Piatra Neamţ din cariera sa artistică drept unul cu referinţă de cursă lungă. *„După aproape treizeci de ani, Şerban e încă foarte mîndru de spectacolul cu piesa lui Brecht pus la Piatra Neamţ, un oraş de provincie* – spune Ed Menta, în monografia **Andrei Şerban. Lumea magică din spatele cortinei**, 1997 (trad. rom. Ed. Unitext, 1999). *Angajarea declarat politică a spectacolului se va dovedi a fi improprie lui Şerban, căci, montările de mai tîrziu ale piesei vor fi mai puţin încrîncenate şi mai imaginative."*

Expresia *„cadrave de cuvinte"* pe care am întîlnit-o la R. Barthes, apare şi la Eugen Ionescu, în articolul „Mes critiques et moi", datat din 1956. Se pare că dramaturgul o folosise înaintea criticului, în sensul dezgustului produs de automatismele conversaţiei. Tot din E. I.: *"Tot ce este imaginar este adevărat; nimic nu este adevărat dacă nu este imaginar"*.

(Din **Jurnal** '75): L-am văzut ieri, la teatru, pe Liviu Ciulei. Prezenţă calmă, amabilă, frunzărind textul lui Marin Sorescu cu **Matca**. Sorescu a acceptat cu destulă uşurinţă să-şi regizeze propria piesă, la Teatrul Tineretului, şi după numai cîteva repetiţii la scenă s-a împotmolit de-a binelea, neştiind ce indicaţii să dea actorilor. Noroc de Liviu Ciulei care, ca autor al scenografiei, a dat de două ori pe la Piatra Neamţ şi a pus întreaga montare pe picioare, imprimîndu-i totodată coerenţă şi o doză de straniu. Decanul regiei noastre le-a spus de la început actorilor să ascundă o undă de mister în spatele spuselor, chiar şi puţină ironie din cea mai subtilă. Apoi, în dozarea luminilor – operaţie extrem de grea dacă nu cumva inaccesibilă pentru autorul piesei – Ciulei s-a impus ca un maestru, lăsînd astfel urme decisive în realizarea spectacolului. L-am privit de după o draperie conducînd tacticos, odihnitor, repetiţiile. Are o intuiţie necruţătoare în a „curăţi" autenticul de falsul scenic şi contrafăcut şi ştie să păstreze – adevărată artă! – zonele metaforicului între graniţele lor normale, fără să le impurifice cu adăugiri de împrumut. Pentru că metaforicul dramatic, în stare vie, nealterată, divulgă (sau comunică perfect cu) realul, în timp ce verosimilul, starea de real decupată vieţii de toate zilele se transfigurează în metaforic, de asemenea dacă e menţinută intactă. Ciulei este împotriva combinaţiilor de nivele, iar cînd sesizează cumva imixtiuni neavenite, reacţionează promt, curăţind cu migală. Cred că marele succes al său aici îşi află secretul. Dar cît de adînc trebuie să ştii să priveşti lumea, ca să poţi avea asemenea intuiţii.

(*Improvizaţie 2*): În mare doar pîn' la genunchi Cadranul aduce aminte De smoala din urmă a greutăţii specifice divine de-a pururi condensate După ce o parte din ea s-a risipit În mările calde şi moarte Era un atac de lumină Cînd mişca

Scanned with OKEN Scanner

urmărind punctul alb Din ce în ce mai alb venind Fugea şi îl rostogolea înapoi Peste limanul îngăduit Ca într-un joc de îngeri Anesteziaţi timpuriu de uitare La marginea cea mai îndepărtată Atunci a fost de văzut ivit totul În tenisul distrat dintre doi oameni Orbiţi o clipă de marele punct.

„Naraţiunea critică" (G. Călinescu), încercînd să transpună nu neapărat în concepte, ci în *imagini* critice, opera literară este creaţie ea însăşi, presupunînd redimensionarea simbolurilor, recondiţionarea lor. N. Frye are dreptate să considere actul critic drept *„reproducere discursivă a unei forţe umane creatoare, incapabilă să vorbească de la sine"*. Chestiunea este valabilă şi pentru critica de teatru.

Reiau un pasaj din **Isabel şi Apele Diavolului**, romanul de debut (1930) al lui Mircea Eliade: *„Dacă ar trebui să rezum în puţine cuvinte experienţa mea* – mărturiseşte eroul – *aş spune că jocul m-a dus mereu tot mai departe, tot mai adînc în real. Şi folosofia mea s-ar reduce la o singură dogmă: joacă-te! jocul singur păstrează instinctul realităţii, trăieşte şi se mişcă în realitate. Toate celelalte dogme, morale sau imorale, sînt ţesute în şi din închipuiri"*. Pasajul precede angajarea eroului la Bristol Theater din Calcutta şi hotărîrea trebuie pusă în legătură cu acest principiu al *jocului*, care apropie de „centru", de *realul* autentic. Teatrul este un asemenea „centru". Studiile de mai tîrziu referitoare la convergenţa concepţiei lui M. Eliade cu aceea din „living theater" de aici s-ar fi cuvenit să înceapă.

Iarăşi din E. Ionescu: *„Umorul înseamnă libertate"*.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

O aniversare: patru decenii de teatru profesionist la Piatra Neamţ

Teatrul Tineretului şi-a propus să sărbătorească – în zilele de 3-4 octombrie 1998 împlinirea a patru decenii de la prima reprezentaţie de teatru profesionist şi instituţionalizat la Piatra Neamţ. Evenimentul fondator se petrecea la 3 octombrie 1958, prin reprezentaţia cu comedia **Vicleniile lui Scapin** de Molière, spectacol inaugural al secţiei abia înfiinţate a Teatrului de Stat din Bacău, transferat de la Studioul de Teatru „Casandra" (al fostului IATC) din Bucureşti.

De la *Scapin* '58 al lui Esrig i se trage TT –ului

Spectacolul a avut un impact deosebit în viaţa urbei, nu numai pentru că lansa o trupă de actori gata constituită şi de mare talent, dar mai ales pentru faptul că punea, în sfîrşit, în valoare clădirea impunătoare din centru, destinată să fie teatru şi folosită pînă atunci impropriu, ca sală de cinematograf sau de şedinţe.

Montarea aceasta iniţială, prin tinereţea, dorinţa de afirmare a realizatorilor şi mişcarea plină de prospeţime – în stilul colorat-fantezist *commedia dell'arte*, a avut meritul incontestabil de a oferi tocmai calităţile distinctive, originale, ale viitorului Teatru al Tineretului, omologat ca atare trei ani mai tîrziu, în 1961. Se poate spune aşadar că – în pofida oricăror speculaţii – chiar din momentul inaugural de care vorbim era clar şi convingător pentru toată lumea că uzanţa cu „transferul" şi cu „secţie a Bacăului" erau simple subterfugii pentru a obişnui autorităţile cu existenţa trupei, în aşteptarea unui moment prielnic pentru „desprindere" şi autonomie. Ceea ce s-a întîmplat, datorită perseverenţei şi – nu în ultimul rînd – abilităţii primului director al instituţiei, Ion Coman, personaj versat cu oficialităţile şi mediile teatrale, căruia i-a reuşit întreaga operaţiune. Ne bucură

faptul că în urma seriei noastre de articole de la începutul acestui an (vezi „Monitorul de Neamț", 13 ianuarie – 4 februarie 1998) a avut cîştig de cauză această aniversare, întrutotul legitimă, şi nu aceea legată de primirea titulaturii de Teatrul Tineretului, cum au fost de părere niscai „consultanți" (care dădeau ca act de naştere data de 14 octombrie 1961, aceea a reprezentației cu **Secunda 58** de Dorel Dorian, în regia lui George Rafael, prima sub genericul Teatrului Tineretului). Copilul trebuie mai întîi să se nască şi apoi să fie botezat! – ceea ce s-a întîmplat şi cu instituția pietreană, al cărei act de naştere îl constituie – aşa cum demonstram – **Scapin**-ul lui David Esrig, pe care – privind retrospectiv – îl putem considera un adevărat manifest artistic, pentru amprentă definitiv pusă asupra destinului acestui teatru.

Actul de naştere – sub semnul commedia dell'arte

Într-adevăr, spectacolul **Vicleniile lui Scapin** marca debutul profesionist al regizorului David Esrig, apartenent unei generații de directori de scenă care au contribuit efectiv la progresul de nivel european al teatrului românesc, dar şi al unei trupe de actori proaspăt absolvenți de institut, care aveau să-şi lege astfel biografia artistică de „stagiul" efectuat la Piatra Neamț. În componența distribuției deplasate atunci „în echipă" la Piatra Neamț avem surpriza să descoperim o serie de nume devenite de notorietate şi care s-au bucurat de cariere excepționale: Florin Piersic, Victor Radovici, regretatul Cosma Braşoveanu, Dumitru Chesa, Gheorghe Popovici Poenaru, George Motoi, Constantin Constantin, Nicoleta Şonea, iar în roluri episodice: Leopoldina Bălănuță, Athena Zahariade, Zoe Muscan Dragomirescu, Vera Lazăr. În rolul titular apărea şeful acestei promoții, regretatul Radu Voicescu, care realiza o creație cu totul memorabilă, barocă prin excelență, bazată pe multă mişcare şi freamăt gestual.

Ideea spectacolului se baza nu numai pe redescoperirea unei modalități de teatru inepuizabile în efecte, dar şi pe dese accelerări de ritm, care confereau montării o mare libertate de mişcare. Mi-amintesc că am văzut acest spectacol (eram pe atunci elev la Liceul „Petru Rareş") şi ştiu că el a marcat teribil sensibilitatea multora dintre liceeni duşi „cu şcoala" la teatrul abia înființat (o măsură „dură", care întotdeauna a fost vorbită numai de bine). Era pusă în joc atîta debordanță vizuală, încît aveai senzația că fiecare actor – şi în special Voicescu – trebuia să execute o cantitate gestuală înzecită, față de efortul emisiei textuale a replicilor.

Erupția de mişcare era secretul imprimat de regizorul însuşi. O reprezentație-havuz care cu greu se poate uita şi care a intrat nu numai în mitologia TT-ului, ci şi a teatrului românesc. Ea merită, de aceea, evocată şi situată la locul ce i se cuvin în „istoria" de patru decenii a trupei din Piatra Neamț deoarece i-a prefigurat – programatic, aş spune, existența.

Scanned with OKEN Scanner

Echipă, novatorism, tinerețe – trei constante ale trupei

Ce a însemnat, aşadar, **Scapin**-ul lui David Esrig, ediția '58, în destinul TT-ului? Prin el, dimensiunea acestui teatru era deja prefigurată, stabilită, şi ceva din datul ei de *opera prima* s-a menținut în sînul trupei pînă în momentul de față, cu sau fără voia directorilor care s-au perindat la conducere: 1) spiritul „de echipă", de care avea să se vorbească atît de elogios; dorința de a face din roluri „mici", aparent neimportante, creații conturate, de ținut minte; 2) impregnația de noutate, de tinerețe, de experiment şi autenticitate pentru fiecare montare; 3) apelul perpetuu la regizori tineri, la actori tineri, la scenografi şi dramaturgi tineri, tocmai pentru a asigura novatorismul de expresie şi „riscul estetic", incluse în programul permanent al TT-ului. Mai trebuie spus că **Scapin** '58 al lui D. Esrig (actualmente director al Academiei de Teatru din Burghausen – Germania) a avut destule „continuări" în istoria TT-ului, fie în ce priveşte explorarea de noi filoane, în registrul neconvențional din *commedia dell'arte* (şi îmi vin în memorie spectacole de mare succes, cum ar fi **Slugă la doi stăpîni** al regretatului Iulian Vişa, **Piațeta – Il Campiello** realizată de S. Purcărete, **Noaptea încurcăturilor** a lui Andrei Şerban, **Vrăjitorul din Oz** al lui Ion Cojar, iar mai recent **Bădăranii**) fie chiar în modul de a suscita resursele comicului, în formele de teatru popular, în cascade de gaguri şi explozii ludice, aluzive în chiar gratuitatea lor fără cusur (şi aici exemplele ar fi nenumărate).

Şi fiindcă am adus în discuție momentul Andrei Şerban, nu se poate să nu subliniez încă o dată faptul că **Omul cel bun din Sîciuan** de B. Brecht, spectacol care marca debutul său ca regizor profesionist, avea să marcheze fundamental destinul Teatrului din Piatra Neamț, aducîndu-l în prima linie valorică a teatrului românesc. Gustul pentru avangardă, pentru experiență complexă pe care elaborarea spectacolului o poate aduce, trăirea scenei ca spațiu al libertății expresive, pentru comunicarea simbolică – tot acest entuziasm teribil al actorilor (şi al publicului) a fost de natură să dea o altă turnură TT-ului, pe făgaşul originalității. Mitul disponibilității trupei şi voința ei de a inova în limbajul teatral de atunci s-au impus, de la şederea de cîteva luni a lui Andrei Şerban la Piatra Neamț.

(Monitorul de Neamț, 1 oct. 1968)

Scanned with OKEN Scanner

Momentul Radu Penciulescu

La un an şi ceva după dublul eveniment creat de Andrei Şerban la Piatra Neamţ, stimulat poate de succesul repurtat de studentul său preferat, Radu Penciulescu a acceptat să dea curs invitaţiei de a „lucra" la Teatrul Tineretului. Autor al unor montări elogiate intens la sfîrşitul anilor '60, pentru erudiţia lor simbolică, de o subversivitate bine potenţată, elaborată cu minuţie, Radu Penciulescu – interesant de remarcat – repetă aici, aproape întocmai, reţeta colegului mult mai tînăr: va pune în scenă două spectacole în paralel – o dramă şi o comedie, prima sumbră, apăsătoare, de mare tensiune şi uzură vizionară, cea de-a doua de relaxare, de amuzament, de „joacă" voioasă, fără pretenţii; recurge la texte dramatice care pretind „echipă" disponibilă la orice solicitare, mai puţin vedete capricioase; impune şi consolidează starea de experiment, de „teatru deschis", în afara regulilor prăfuite şi a traseelor deja bătătorite. Am spune că dascălul îl continuă pe discipol, în cazul de faţă.

Proba autenticităţii

Meritul lui Radu Penciulescu, la Teatrul Tineretului, a fost cred acela de a întări dimensiunea novatorismului, impusă deja de Andrei Şerban; a căutării resurselor latente ale limbajului scenic şi expresivităţii, deduse din concreteţea imaginii, de o materialitate densă, austeră. Deviza sa este: debarasarea de efecte, prin proba autenticităţii. Din acest punct de vedere, Penciulescu vine să intensifice ceea ce autorul **Sîciuanului** provocase în felul de a aştepta, de la creatorul de teatru, actorul şi spectatorul. De asemenea, un alt element de continuitate este atmosfera de aventură iniţiatică, de pătrundere a unui mister ce poate fi atins numai cu ajutorul explorativului hermeneutic, acel înconjur răbdător al textului, pentru a-i

Scanned with OKEN Scanner

elibera latențele de semnificație. Tradiția cu trupa de actori care își însoțește peste tot „învățătorul", sorbindu-i vorbele și cunoștințele în materie de arta spectacolului, descifrînd astfel mecanismul piesei și destinul personajelor, tradiție impusă la Piatra Neamț de Andrei Șerban, este astfel preluată și statornicită de autorul memorabilului **Woyzeck**, din 1970.

În iarna anului 1970, îi luam lui Radu Penciulescu un interviu, apărut sub titlul *„Este momentul să desființăm ideea de regizor ca <<făcător de spectacole>>"*, într-un supliment al ziarului „Ceahlăul", în care sînt expuse multe din punctele programului său.

Regretatul Dinu Kivu avea să reproducă, mai apoi, în revista „Contemporanul" pasaje din acest interviu, azi cu parfum de document.

- În primul rînd, de ce Büchner? De ce ***Woyzeck****? De ce la Piatra Neamț? Ce spectacole din activitatea dumneavoastră le considerați esențiale?*

- Voi răspunde cu cîteva citate la întrebările dumneavoastră. Îmi vine mai ușor și aș fi mai fidel față de anumite lucruri, care m-au emoționat în ultima vreme. Un mare critic universitar care îmi scrie într-o scrisoare fraze pe care le consider exemplare, de antologie – vorbește despre **Woyzeck** ca despre o capodoperă și apoi spune: *„De fapt nu e chiar cuvînt, este mai mult sau mai puțin decît asta – un fel de celulă – mamă, un fel de tors spart, din care a ieșit tot teatrul contemporan, de unde iese încă și a cărui scurtime (în sens de abrupt, de concentrare) este o sfidare adresată teatrului, adresată noțiunii de reprezentație"*. Cu aceasta cred că, într-o măsură, ne-am apropiat de esențele lui **Woyzeck** – steaua cea mai mare a începuturilor de dramaturgie modernă, steaua cea mai sclipitoare dintre cele trei piese ale acestui singuratic întrezăritor al viitorului și dorurilor umane, care a fost Georg Büchner – steaua căzătoare, care a lăsat în urmă milioane de ani lumină. De ce la Piatra Neamț? M-a interesat un contact cu acest colectiv de teatru care se pare că e mai aproape de un așa-numit spirit de echipă, decît altele. Apoi, aici, este unul dintre actorii, și nu sînt mulți la noi, capabil să se poată apropia de rolul lui **Woyzeck** – Mitică Popescu. Alte spectacole la care țin? Nici unul. Nu țin decît la ultimul pînă îl... masacrez și pe acesta.

- Care vi se pare cea mai interesantă și originală experiență acumulată în activitatea de regizor?

- Experiența cea mai interesantă e tot ultima, adică aceasta, care însă ar trebui s-o leg de spectacolul **Dansul sergentului Musgrave** de John Arden (acum lucrez mai rar, mi se pare că nu trebuie să exagerăm cu experiențele), în care mi-am pus problema descoperirii actorului în libertatea sa firească, mai puțin decît în tehnica sa profesională, în talentul său (cuvîntul devine din ce în ce mai urît). Sper că vom ajunge să desființăm, măcar parțial și ideea aceasta de actor difuzor al ideilor autorului (un fel de poștaș care duce scrisorile), transformîndu-l într-un organism viu și receptiv, îndurerat și cu nervii deschiși, rămas numai carne vie, care simte în viscerele sale, în derma sa, încărcătura electrică emisă de autor. Pe de altă parte, este momentul să desființăm, pe cît se poate, ideea de regizor ca făcător

Scanned with OKEN Scanner

de spectacole, el trebuind să fie mai presus de orice un purtător de sentimente, de dureri, de experienţe...

Regizorul adevărat îşi răpune autoritatea

- Se vorbeşte din ce în ce mai mult despre autoritatea regizorului în actul teatral contemporan. Cum interpretaţi această autoritate?

- Cred că autoritatea regizorului va fi cu adevărat stabilită în momentul cînd va reuşi pe deplin să şi-o ucidă. Din ce în ce mai interesantă pere să fie ideea spectacolelor colective, în care regizorul nu trebuie să facă altceva decît să elibereze nişte energii existente deja în fiecare actor. Căci şi actorul trebuie să aibă ceva similar cu fiecare om, poate purtînd mai multă dorinţă decît acesta de a transmite totul. Autoritatea regizorului mi se pare de aceea un lucru depăşit, închis în filele unor dispute ridicole şi acum, şi altădată, asupra supremaţiei în ierarhia spectacolelor – lucruri care azi nu mai spun nimănui nimic. Să ajungem, pe cît ne stă în putinţă, la forme libere de spectacol, la forme libere de comuniune. Căci ce este un spectacol? Nu e nici regie, nici proză, nici actori, ci un mijloc de a violenta o adunare de oameni, care se cheamă public – lucru care se poate întîmpla şi pe stradă, şi la teatru, şi oriunde.

- În ultimul timp, teatrul românesc a cunoscut o impresionantă amploare. Faptul că în mai puţin de 10 ani el s-a înălţat în ochii iubitorilor de frumos se datorează, cred, în bună măsură, dacă nu chiar în primul rînd, unei pleiade de regizori consecvenţi în opinii şi exigenţi în alegerea repertoriului. Printre aceştia faceţi parte şi dumneavoastră. Ce a asimilat teatrul românesc şi ce mai are de asimilat?

- Întrebarea e vastă în felul ei pentru că nu se poate şti niciodată prea bine ce am asimilat şi ce mai avem de asimilat. Apoi, este destul de iluzorie şi problema cu regizorii exigenţi şi consecvenţi. Consecvenţa, este, prin ea însăşi, o formă de neexigenţă. Exigenţa presupune dialectică, renunţarea zilnică la ziua de ieri, omorîrea chiar a zilei precedente. Consecvenţa cea mai serioasă a regiei ar fi să renunţe la însăşi consecvenţa ei şi să elibereze cît mai des şi cît mai mult impresiile proaspete – un lucru foarte greu, pentru că una din trăsăturile intime, de structură, ale lipsei de disponibilitate este să teoretizeze disponibilitatea. A fi permanent disponibil înseamnă a nu avea conştiinţa noului, ca un fapt ce se petrece sub ochii tăi, ci a trăi noul ca şi cum l-ai observa; a zbura, nu cu sentimentul cu care piloţii zboară, ştiind că zboară, ci a zbura cu inconştienţa cu care pasărea zboară, fără să ştie că zboară. Problema este, într-un fel, intrarea în nişte zone mai serioase – ale răspunderilor intime, care ne afectează personal ca membri ai acestei spete umane, ca membri ai unei colectivităţi; şi în acelaşi timp transpare şi un sentiment de candoare, care ar trebui să-şi facă loc în însăşi existenţa noastră – uşurinţă cu care să putem trece de la stradă în teatru, din teatru în stradă; din teatru în proză, în

Scanned with OKEN Scanner

teatru cîntat, din teatru cîntat în literatură; din literatură în observarea scenelor impresionante şi importante, pe care le fecundează imaginaţia, cînd facem, de pildă, o călătorie cu trenul; şi apoi acumularea acestei experienţe, care înseamnă diversitatea vieţii şi redarea ei în forma gravă impusă, sau în forma optimistă, pe care o sugerează.

„A depăşi cabotinismul..."

- Personal, consider teatrul modern, prin însăşi misiunea sa, un fenomen aparţinînd avangardei. Admiţînd căutările şi experienţele continue ca definitorii avangardismului, spre ce soluţii credeţi că se îndreaptă teatrul contemporan?

- Nu ştiu şi nu ştie nimeni. Dar, pomenind mai înainte despre citate memorabile, de la colegul şi fostul meu student Andrei Şerban am primit recent o scrisoare din S.U.A., în care se referă cam la treaba asta chiar dacă cuvintele ar părea să fie altceva: *„Uluitori sînt aici puştii, cu chitarele lor şi cu forţa lor pură neştiind nimic despre teatru şi actori, dar dansînd şi jucînd într-o totală lipsă de constrîngere, fiind cea mai liberă şi mai generoasă expresie pe care am văzut-o vreodată, sentimentul fiind parcă cel din* ***Flautul fermecat****"*. Pasajul acesta vorbeşte, cred, despre singura posibilitate spre care teatrul se îndreaptă, dacă vrea să nu devină academic, să nu devină literă moartă. Şi spune el mai departe despre Rolling Stones, şi tot foarte bine, că *„noi ne plîngem de comunicare în teatru, iar la ei trebuie să stea poliţia permanent pe rampă ca să nu invadeze publicul peste interpreţi"*. Iată răspunsul la întrebare. Viitorul? Nu ştiu; poate aici, undeva, sau probabil în formulele de teatru libere, deschise, un fel de ceremonii care să unească pe cei care exprimă cu cei care primesc, adică trupa de public.

*- **Dansul sergentului Musgrave** de John Arden (montat de dumneavoastră tot în provincie – la Tg. Mureş) a fost considerat un eveniment al stagiunii de toamnă. Fiind vorba despre aşa numitul „antiteatru", care credeţi că sînt posibilităţile lui?*

- Acest spectacol a fost de fapt o dorinţă de a depăşi stadiul – şi nu o spun în sens peiorativ – cabotismului, înţeles drept confirmare şi sanctificare a talentului. (Talentul însemnînd o serie de soluţii personale, în anumite situaţii). Încercarea noastră a fost să sărim dincolo de acest stadiu, ca să putem arăta că actorii nu dispun numai de talent, ci şi de o receptivitate sporită la unele probleme, pe lîngă care lumea trece mai uşor. Arta însemnînd uciderea melodramei, a sentimentului, descoperirea urîtului în frumos, a grotescului, ca expresie plenară a vieţii; ea nu-şi îngăduie să ucidă nici vulgarul, nici să elimine incandescenţa intelectului, ele coexistînd întotdeauna. **Dansul sergentului Musgrave** este un fel de spectacol fără gen, fără direcţie, căutînd să descopere mai multe posibilităţi de direcţie, tocmai pentru că nu ducea astfel pe spectator nicăieri, nu-i aducea o soluţie didactică de la înălţimea podiumului. Provocarea s-a produs prin găsirea

Scanned with OKEN Scanner

unor implicații brutale în realitate (deşi piesa se petrece pe la 1880) – în epoca noastră sublimă prin atîtea lucruri, dar îngrozitoare pentru că este epoca în care nici măcar tortura nu se mai retrage în pivnițele Inchiziției, ci se exprimă în toată libertatea sa în aparatele de televiziune, în conştiința omului de fiecare zi. O durere colectivă, care aparține colectivului de actori a răbufnit într-un spectacol ambiguu, pentru că luptînd împotriva teatrului, el s-a slujit de mijloacele teatrului. Lupta era poate dinainte pierdută...

- Înțeleg din ceea ce spuneți o automutilare, o auto-devorare a teatrului (repudiind vechile convenții) în aspirația sa de înrîurire a vieții contemporane. Care este situația regizorului în această conjunctură estetică?

- Cred că el ar trebui să dea semnalul acestei auto-mutilări, să tragă lovitura de pistol care înseamnă startul. După care începem să ne smulgem hainele, mîinile, să ne scoatem ochii, ca să ucidem gratuitatea din spectacol şi să palpăm zonele care înseamnă comunicare. Gratuitatea nu înseamnă comunicare, ci un deliciu, o „primă" pe care o acorzi comodității tale. Comunicarea adevărată înseamnă chin, deşirare, aşa cum tragic a însemnat momentul în care primul pictor abstract a tras o linie şi a spus că asta îl reprezintă, după care un milion de mîini vin şi trag linii şi spun că astea le reprezintă.

„Magul" în luptă cu teatralitatea

Cît priveşte spectacolele lui Radu Penciulescu pe scena TT, ele sînt greu de acomodat unei perspective comune, într-atît sînt de distincte. În **Woyzeck** vedeam, la premiera din 28 februarie 1970, un experiment de „trăire teatrală", pe o scenă stradală în mişcare şi care „vine" direct spre viață, intră cu îndrăzneală în sală, aducînd din adîncul ficțiunii chipuri de satyricon şi „bîlci al deşertăciunilor", dar mai ales o vrajă demonică, apăsătoare şi tentaculară, datorată tocmai succesiunii rapide de tablouri de piață publică şi de atmosferă densă. „Magul" Penciulescu a dat viață acestor secvențe, nu doar prin plastica lor – îmi stăruie în minte asemenea scene de gen, cu tîrgoveți şi militari, amestecați pestriț –, ci mai ales prin brutalitatea corală a siluetelor, care îşi părăsesc repede neutralitatea figurației, spre a se distinge în ostilitate şi violență. „Tragedia celui mai sărac dintre săraci" se produce prin victimizarea eroului lipsit de apărare, strivit mereu în social.

Regizorul luptă cu teatralitatea şi efectele ei, nu vrea nimic din iluzia personajelor scăldate în ordinea romantică, ci le face să trăiască sumbra necesitate a concretului. Aici cred că se află marea lecție a regizorului, care minute lungi, la începutul reprezentației, pune cîțiva actori să spele scena, să o curețe bine de „trecut" şi de tentațiile unor emfaze expozitive. Le-a cerut tot timpul interpreților nu să „joace" roluri, să „intre" în roluri, ci să se joace pe ei în scenă, să se „coboare" în biografia proprie şi din ea să-şi vadă personajul. Totodată, imaginația spectacolului trebuie blocată prin această materialitate umană agitată, torturantă,

Scanned with OKEN Scanner

teatrul fiind chiar nelimitarea unei retorici „a vieții", nu neapărat în sensul lui Peter Brook, care vedea totul ca o concentrare sau un schimb de energii, ci în sens mai larg – de „beție", sau de „vrajă", sau de „presiune", acumulate prin fiecare discuție, prin fiecare rostire – pe fundalul unei dezordini morale. Pentru prima oară în istoria spectacologică a T.T. –ului, culisele erau desființate și apăreau în văzul privitorului pereții din adîncul scenei, cu uzura, igrasia și negreala lor întunecoasă. În acest decor sumbru și frust, singurul semn cu gravitate teatrală este Nebunul, (culmea!), silueta venită din tenebrele non-scenei, purtătorul de îndoială sau de întrebare (interpretat cu stranietate de Florin Măcelaru – inaugurînd astfel o serie mai largă de roluri de alienați pe care o va susține pînă în zenitul carierei, întrerupte prematur). Posibil să întruchipeze heruvimul rătăcit din proza fantastică germană, sau un alter-ego al precarului Woyzeck, care se lasă prins și comentat în evoluția sa, din diverse unghiuri, sau – mai mult – un alter-ego al nostru chiar, al spectatorilor, care ne-am dori să umblăm, ca și el, în libertate printre „cei răi" din juru-ne, să-i studiem de-aproape, apăsat, cu privirea, să tăcem sau să ne revoltăm de atîta violență.

„În lumea absurdă, valoarea unei noțiuni sau a unei vieți se măsoară după gradul ei de sterilitate" – spunea Albert Camus și ecuația aceasta e perfect aplicabilă eroului lui Büchner, bine și natural „lucrat" de Mitică Popescu, ca o trestie lipsită de apărare, piesa fiind scenariul sublimării unei sterilități ingenue. Banalele evenimente se înlănțuie, în intenția polemică a regiei, fără protecția convenției. Și dacă totuși avem dubii asupra împlinirii programului regizoral, înseamnă că încuviințăm teatralitatea însăși a vieții – sentiment nou pentru spectatorul obișnuit cu artificiul, cu patosul clamoros, care acum trăiește o stare de epuizare, de dezafectare a emoției.

Actorii reușesc să imprime forță tragică tuturor momentelor: dialogurile echivoce ale frizerului militar Woyzeck cu Căpitanul (A. Lazăr), Doctorul (Theodor Danetti), Tamburul major care provoacă infidelitatea – generatoare de răzbunare (Cornel Nicoară), subliniază de fapt în Büchner un genial precursor al teatrului absurd. Demența imagistică ajunge la culminație odată cu scena grotescă a bazarului, unde domnește bufoneria isterică – în care se remarcă Boris Petroff, Mădălina Rădulescu, Ieronim Crișan, Marga Pavlidis, Valentin Uritescu, Constantin Cojocaru, Tinel Atanasiu, aspirînd cu toții la eliberarea actorului de sine. Un moment care nu se uită este tulburătoarea despărțire a eroului de prietenul Andres, amestec de neliniști, tăceri, șoapte, gesturi vibrate, în care Mitică Popescu și Alexandru Drăgan (ce actor!) coboară parcă în duhul morții, în grota de la capătul lumii; după cum la fel de memorabil este farmecul discret al instinctivei Maria cu oglinda singurătății, jocul ei volatil (Carmen Galin), în buimăceala indusă de un perpetuum șăgalnic *„tot așa și iar așa!"*; sau sinuciderea lui Woyzeck, într-un uriaș lac, sugerat de o pînză albă imensă, desfășurată pe marele platou. Momente cu adevărat antologice pentru Penciulescu și pentru trupă.

Scanned with OKEN Scanner

„Scena incită fără a se mai vrea adorată"

În bună măsură, spectacolul de la Piatra Neamț va alimenta acel excelent manifest teatral despre teatrul real, pe care criticul George Banu avea să-l argumenteze, mai ales în articolul „Între romantic și real" (v. România Literară, nr. 38/14 septembrie 1972), în care se spunea: *„Teatrul real e azi un răspuns polemic. Fantasmele se risipesc, zvîrcolirea amuțește. Teatrul încetează de a se mai constitui pe sine în materie dramatică. Nu el interesează, ci* <<aptitudinea sa de a reprezenta realitatea contemporană; de a aduce pe scenă lumea în care trăim>> *scrie Dort. Eliberat de hipnoza morții, teatrul se adresează realității.... Publicul devine social și istoric. Nu privilegiul nobiliar al uitării, ci curajul de a se ataşa vieții concrete preocupă azi teatrul (...). Aceasta explică translarea interesului de la* ***scenă*** *către* ***sală****, căci numai reușind să intervină în sistemul de relații și acte al acesteia, teatrul se justifică"*. Iată și cele patru calități ale **Teatrului real**: *"are ca subiect joncțiunea cu realitatea"; „scena incită, fără a se mai vrea adorată"*; teatrul se redefineşte nu în funcție de un mit, *„ci ținînd cont de realitățile care ne sînt particulare"*; publicul nu îl adoră, *„ci întreține cu el o relație calmă și necesară"*. Din aceste considerente, **Woyzeck** ilustra serios și cu franchețe programatică **Teatrul real**, foarte solicitat la începutul anilor '70, în spațiul european, înțeles la noi ca o provocare dar mai ales ca o întâlnire între două forme ale *realului*, cu condiția ca teatrul să elimine emfaza și să se apropie de concret.

Și acum, cîte ceva despre al doilea spectacol datorat la TT lui Radu Penciulescu – unul de relaxare, de destindere, la uzura concepțională a montării cu **Woyzeck – Balul hoților** de Jean Anouilh pe care critica, imediat după seara premierei (27 decembrie 1970, la zece luni distanță de cealaltă), a sărit să-l devore, să-l desființeze ca nereprezentativ, decepționant și „pierdut" pentru cota înaltă a regizorului, la acea oră bine aureolat de un excepțional **Regele Lear**, pe scena „Naționalului" bucureștean. Ce i-a venit *Magului* să pună la Piatra Neamț o comedioară de duzină, în loc să-şi respecte programul cu „teatrul real"? Întrebarea a primit comentarii nedrept de severe în presa momentului, surprinsă de o atare dovadă de slăbiciune, de frivolitate, din partea unui regizor totdeauna grav, rezervat în atitudini futile.

Balul hoților, prima și cea mai încîntătoare „piesă trandafirie" a lui Jean Anouilh, adevărat *„pahar cu citronadă într-o zi călduroasă"*, cum își persecută însuși regizorul opțiunea, se remarcă întîi printr-o puternică luminozitate(în antinomie voită cu atmosfera „grea", cenușie, cețoasă din Büchner), punînd la încercare la cel mai mare voltaj întreaga instalație de reflectoare a teatrului, ba și unele dispozitive în plus. *„Cît mai multă lumină!"* e deviza (hiper-goetheană) a montării. În al doilea rînd, „hoții" lui Penciulescu de aici sînt măsluitorii de realitate teatrală – fapt ce vine ca un altfel de comentariu caustic la redefinirea acestei arte înecate de convenții. Cu atît mai mult cu cît regizorul se arată extrem de cumpătat, de zgîrcit în efecte comice: cu excepția „flotărilor" lui Mitică Popescu

Scanned with OKEN Scanner

de la un moment dat (cît de mult i-a plăcut să joace rolul „mafiotului" Peterbono!), comedia nu abuzează de nici un gag, de nici o clovnerie. Este un pariu pe care realizatorii îl cîştigă în acest spectacol, oferind o performanţă demnă de „magul" Penciulescu...

O lume a savorii hedoniste

Un exeget al teatrului lui Anouilh observa că, în majoritatea comediilor sale săracul se năpusteşte, cu ură şi revoltă mascată, în lumea bogaţilor, fără a se contopi cu aceştia, ci punîndu-se numai în situaţia să refuze o fericire necuvenită, frauduloasă. Iată-i, în **Balul hoţilor**, pe Peterbono, Hector (Constantin Cojocaru) şi Gustave (Lelio Săndulescu), pătrunzînd – graţie iluziei unei asemănări fără temei, în vila respectabilă a unei oarecare lady Hurf (Adria Pamfil Almăjan, cu şarmul ei garantat în sporovăială), după ce îngroziseră orăşelul balnear în care se consumă acţiunea, cu fel şi fel de furtişaguri mărunte. Cei trei se acomodează repede cu falsa lor postură... nobiliară, purtîndu-se curtenitor cu amfitrioana şi cu cele două nepoate ale ei – văduva încă tînără Eva (Olga Bucătaru, în rolul ei de adio la TT) şi spiriduşul noncomformist şi „înţepat" Julieta. Singurul care se îndoieşte de memoria bătrînei Hurf este omul de casă cam ramolit, lord Edgard (Teodor Danetti, cu figura de vulpoi mereu pe urmele „fiarelor"). Evoluţia relaţiilor cu falsele rubedenii indignează doi financiari faliţi, Dupont-Dufort tatăl şi fiul (Al. Lazăr şi Constantin Ghenescu, un cuplu inedit, aparent fără şansă să producă rîsul, dar care tocmai de aceea cucereşte), puşi şi ei pe căpătuială fulgerătoare.

Cearta izbucneşte imediat după întîlnirea de la balul organizat în staţiune, unde le este oprită şarlatanilor intrarea, din cauza ciudatei înfăţişări – pentru un bal al hoţilor, în locul unuia al soţilor, cum era programat. Peterbono şi Hector sînt daţi în vileag, în timp ce Gustave şi Julieta fac un cuplu de happy-end, pe fondul jucăuşei melodii cîntate de agentul „acoperit", un clarinetist, chemat să pîndească „hoţii" (Ieronim Crişan exersase cu răbdare la un instrument despre care nu ştia nimic, pînă la acest rol pe care Penciulescu îl dorea „omologul" Nebunului din piesa paralelă). Observam că rîsul la acest spectacol era cam de aceeaşi nuanţă aparte, ca şi la **Noaptea încurcăturilor**, a lui Andrei Şerban – un rîs al gratuităţii, al bucuriei de a privi o lume „închisă" în propria ei amăgire, al savorii hedoniste care contează pe o mare economie de mijloace comice (nici nu o interesează prea mult). Cînd Peterbono şi Hector gustă, întinşi în fotolii, din plăcerile şi leneveala nobiliară, scena făcea trimitere străvezie la parveniţii oricărei noi orînduiri, care se lăfăie cu stinghereală plebee în jilţurile stăpînilor, unde ţineau atît de mult să se zbenguie. O scenă memorabilă, cu atît mai mult cu cît a fost realizată cu un fond... latin, adică de temperament, mai puţin în ofensivă de ilaritate aranjată, trucată. Acesta a fost şi interesul regizorului, motiv să consider că – fără să se fi umblat prea mult în mecanismele montării – spectacolul a fost judecat excesiv de aspru de

Scanned with OKEN Scanner

cîțiva cronicari ai momentului, care nu i-au înțeles „cifrul", dincolo de luciul și sprinteneala acțiunii în rotocoale bulevardiere.

Meritul lui Radu Penciulescu este de a fi imprimat trupei TT cultul actorului, al interpretului care – dînd curs viziunii regizorale – știe că trebuie să fie creativ, să aducă din el, din spațiul profunzimilor, soluția optimă. Cum? Prin intermediul *autenticității*, metoda descătușării firescului trăirii, cultivată de Andrei Șerban, dar care la Penciulescu deține o întreagă „știință" a medierii, bazată pe libertate (în căutare, în seducția binelui, a energiei lăuntrice, în cunoașterea lăuntricului, în autodefinire prin existență, etc.), dar și pe o recuperare a naturalului afecțional. Conceptul de autenticitate, atît de drag lui Mircea Eliade și colegilor de generație interbelică, cunoaște astfel o resuscitare frapantă în viața teatrului, fie ea produsă sub semnul **Teatrului real**. Nu cumva teatrului, redefinirii sale, se datorează acest arc peste timp? Iată o întrebare pa care exegeții autorului **Nopții de Sânziene** au evitat pînă acum să și-o pună...

Scanned with OKEN Scanner

Ascuns într-o lojă (II)

(Din **Jurnal**, '81): Discut indelung cu Victor Ioan Frunză, student încă la IATC, regizorul spectacolului **Dragonul** de E. Şvarţ. Evită publicitatea – fapt ieşit din comun pentru un tînăr ce-şi caută un drum in lumea artei -, iar repetiţiile sale poartă pecetea misterului, neîngăduind nimănui din afară să asiste la ele. Se arată extrem de autoritar şi pretinde o stare de credinţă maximă interpreţilor. A părut cel puţin surprinzătoare hotărîrea sa de a renunţa, în plină ofensivă a repetiţiilor generale, la doi actori care deţineau roluri principale (Cristian Motriuc şi Traian Pârlog), nu pentru indisciplină, cît pentru lipsă de interes în atingerea unei trăiri de maximă intensitate. Ei au fost înlocuiţi imediat în distribuţie, în ciuda unor intervenţii din partea conducerii teatrului. Montarea avansează greu, din cauza decorului. Mic de statură, dar de o semeţie convingătoare, cu o privire inteligentă, ambiţioasă, înconjurată de enorme cearcăne, Victor Ioan Frunză dă impresia unui introvertit în exces, dar şi a unui regizor instruit, care vrea să-şi cristalizeze un sistem regizoral propriu. În discuţie este firesc, nu-şi caută poze pretenţioase, fiind - contrar aşteptărilor - dornic de confesiune. *„Mi-am făcut următorul plan* - îmi spune. *Am pornit de la ideea că piesa lui Şvarţ e un basm politic, comportînd două planuri distincte: unul de suprafaţă, care menţine motivele de poveste; un altul aparţinînd unei tensiuni care să releve potenţele politice ale textului. Spectacolul astfel văzut ar putea fi inclus intr-o modalitate estetică pe care o numesc teatru de eveniment. Am inversat unele scene, am creat personaje noi, am suprimat altele, imaginînd astfel un spectacol al marilor învinşi de istorie, în stare să pună acut problema mecanismului puterii, şi eliminînd pasajele pitoreşti ale textului. Vreau să fie un spectacol nu de aluzii - ceea ce ar fi fost uşor de întocmit - , ci cu o tentă mult mai profundă. Am optat pentru o factură de teatru politic care se încifrează foarte pregnant artistic".*

Scanned with OKEN Scanner

La ce evenimente am participat cu închipuirea? La premiera spectacolului de 9 ore la lui Peter Brook, cu **Mahabharata**; la tăcerea desăvîrşită cu care Samuel Beckett şi-a sărbătorit cei 80 de ani de la naştere; la comunicarea anglicianului japonez Tsetsuo Kishi, la Congresul asociaţiei Shakespeare, care a avut loc la Berlin (aprilie 1986) - o interesantă apropiere intre Teatrul shakespearean şi Teatrul kabuki; la baletul **Policier,** de inspiraţie detectivistă, **Le Concours** realizat de Maurice Béjart; la expoziţia **Pictura şi teatrul secolului XX,** de la Frankfurt; la o repetiţie a lui Ingmar Bergman, cu **Regele Lear;** la reprezentaţiile cu **Pescăruşul** şi **Tartuffe,** în viziunea lui Lucian Pintilie; la una din versiunile scenice ale piesei **Vincenţiu şi prietena personalităţilor** de R. Musil, transpuse concomitent la Viena, Rouen şi Paris; la prima şi ultima scenă a montării lui Strehler, cu **Furtuna.**

(Din **Jurnal** '81): Nicolae Scarlat e de puţin timp angajat la T.T. A pelegrinat pînă acum prin teatrele din Tg. Mureş şi Galaţi, ajungînd acum în oraşul în care - îmi povesteşte – bunicul lui a construit gara feroviară, pe timpuri. Ştie că T.T.-ul trece printr-o criză a marilor succese, dar e convins de puterea de regenerare a trupei. *„Vezi, pluteşte în aer o criză creatoare a tinerei regii româneşti. Între 1958-1967, IATC-ul nu a fost absolvit de nici un student la regie. Paradoxal, dar aceasta a fost perioada în care gîndirea teatrală românească s-a manifestat novator şi plenar. Deceniul şapte a fost deceniul unor spectacole pe care le consider geniale - cîteva dintre ele şi la Piatra Neamţ. A apărut apoi noua generaţie de regizori, care şi-a onorat maeştrii, dar care abia acum se află în faza de a-şi spune un cuvînt hotărîtor. Spun acest lucru cu convingerea că nici unul din spectacolele noastre nu a reuşit să depăşească creaţiile deceniului şapte. Totul e inventat. Prima urgenţă e actorul: material bun, foarte bun, excelent - prea puţin folosit însă. Uneori şi pretenţiile noastre sînt reduse în ceea ce priveşte arta actorului..."*

Despre gest. A. Artaud : *„Alături de cultura prin cuvinte există cultura prin gesturi. Există şi alte limbajuri în lume, decît limbajul nostru occidental, care a optat pentru despuierea, pentru uscarea ideilor şi unde ideile ne sînt prezentate în stare inertă, fără să zdruncine pe parcurs un sistem de analogii naturale, cum se întîmplă în limbile orientale".* (**Lettres sur le langage,** I). Nietzsche: *"Gestul este un motiv de acţiune, dar nu atinge prin nimic motivul acţiunii".* Ray Birdwhistell: *„Kinezica – în calitate de metodologie – tratează aspecte comunicative ale comportamentului studiat şi structurat al corpului în mişcare".* (**Introduction to Kinesiecs,** 1952). Edw. T. Hall: „Proxemica *se ocupă de maniera în care subiectul gesticulant îşi organizează* spaţiul, *ca un sistem codat în procesul de comunicare".* W.C. Stokoe: *„Cheremele sînt elementele gestuale de bază; fiecare morfem gestual (=cea mai mică unitate purtătoare de sens) e compusă din trei chereme: puncte structurale de poziţie, configuraţie şi mişcare....".* (Din Julia Kristeva, **Le geste, pratique ou communication?**).

Scanned with OKEN Scanner

Un interesant pasaj din eseul hermeneutului vest-german Wolfgang Iser, **Imaginarul şi conceptele cheie ale epocii:** *„Receptarea nu este un proces semantic, ci se referă la posibilitatea de a realiza experienţa figurii imaginarului proiectată în text. Căci este vorba de receptarea producerii, în mijlocul indicaţiilor structurale şi funcţionale date, a obiectului reprezentaţional al textului în conştiinţa receptorului. Ajungem astfel la experienţa textului: aceasta devine o experienţă estetică, în măsura in care face apel la capacităţile receptorului de a produce obiectul reprezentaţional, în condiţii care nu sînt dispoziţiile sale obişnuite... De asemenea, receptarea e mai apropiată de posibilitatea de a reface experienţa imaginarului decît interpretarea, care nu poate decît să semantizeze imaginarul. Este deci posibil să vedem în receptare, ca posibilitate de a reface experienţa imaginarului însuşi, obiectul interpretării".* (v. „Critique", oct. 1981, nr. 413).

(Din **Jurnal** '81): Premieră la **Proştii sub clar de lună.** Nu este egalată verva absurd-satirică din **Somnoroasa aventură,** pe care tot Niki Scarlat o realizase la T.T., cu trei ani în urmă. Toată lumea e impresionată şi surprinsă de „revenirea" lui Traian Pârlog, actor care periodic renaşte dintr-o apatie ursuză, spre a dovedi că nu şi-a spus ultimul cuvînt. Îşi dă jos barba hirsută care îi inundă faţa, ca o mască a neglijenţei, renunţă brusc la anumite reflexe ruinătoare, care îi alarmau pe colegi, devine brusc mai mobil, mai vital. Mi-amintesc că în urmă cu cîţiva ani am călătorit amîndoi, într-un automobil de ocazie, de la Bacău spre Piatra. „Divorţase" de teatrul din Piteşti, unde nu s-a simţit deloc bine şi, vreme de cîteva luni, se chinuise cu nesomnul în mansarda teatrului „Bacovia". Îl ademenea gîndul reîntoarcerii la scena pe care debutase şi unde îşi făcuse un nume, dar nu îndrăznea să vină singur. Era ca un copil care fugise de acasă şi caută disperat pe cineva care să-i *„acopere"* revenirea între ai săi. Mă tot întreba: *„Ce zici, fac bine ce fac? N-or să mă alunge? N-or să rîdă de mine?".* Încercam să-l asigur că va avea succes şi că publicul nu l-a uitat. Ceea ce s-a şi întîmplat. Directorul de atunci, Edi Covali, i-a semnat chiar în acea zi de duminică transferul la T.T., spunîndu-i: *"Un Traian Pârlog nu bate în fiecare zi la uşa teatrului nostru".* Îl revăd acum şi mă minunez de miracolul resuscitării talentului în el, pentru a nu ştiu cîta oară. Asemenea năravuri al său mă duce cu gîndul la o parodie de western, **Cat Ballou,** unde bătrînul Lee Marvin învie în tînăr, renunţînd la toate viciile (bătrîneţea nu e altceva decît deprinderea cu cele mai crunte desfrînări omeneşti) şi gătindu-se, într-o oglindă, în hainele juneţii. Jigăritul hidalgo de preerie redevenea iarăşi puternic.

(Din **Jurnal** '86): Văd, cu Teatrul din Oradea, **Fata morgana** de D. Solomon. Parcă nu-mi vine a crede! Să fi fost în stare V.I. Frunză, cel în care bănuiam un miracol al tinerei noastre regii, să realizeze un asemenea spectacol mediocru? Ce l-o fi determinat să treacă atît de timpuriu la concesii stupide de gust? Cîţiva cronicari l-au lăudat în doi peri, în amintirea **Dragonului.** Dar

Scanned with OKEN Scanner

montarea sa e un fiasco şi nu aduce cu nimic aminte de examenul de capacitate al debutului.

Figurile subtile, figurile complexe ale literaturii nu pot exista fără sentimentul spectacolului şi încurajării spre vizibil a dialogului între emiţător şi receptor. *„Ca să-şi descrie gradul superior de libertate* – susţine Jean Starobinski –, *ironia s-a servit adeseori de metafora spectacolului: marea văzută de pe ţărm, scena văzută de pe treptele amfiteatrului..."* Autorul eseului **Portrait de l 'artiste en saltimbanque** va vorbi despre aşa numitul *„topos spectacular"*, de găsit în toată marea literatură. Tot el: *„Moartea, frigul, vocaţia artistică, reflexivitatea, ironia şi rîsul de toate lucrurile se dezvăluie strîns solidare şi interdependente"*. (v. eseul **Alterius spectare laborem,** consacrat lui Maldoror).

Vicleniile lui Scapin de Molière inaugura, la 3 octombrie 1958, secţia din Piatra Neamţ a Teatrului de stat Bacău, marcînd primul şi adevăratul act de naştere al Teatrului Tineretului de mai tîrziu. Eram elev în ultima clasă de gimnaziu cînd am văzut acest spectacol al „noilor veniţi" în urbe – nimeni nu ştia bine de unde, de la Bacău, de la Bucureşti? – şi reţin că m-a fermecat, m-a fascinat cu totul. Cîteva zile după aceea, pe sălile Liceului „Petru Rareş", recunoscut pentru austeritatea sa, cel puţin pe vremea aceea, unii dintre noi retrăiam – printr-o lejeritate a gesturilor ce nu ne putea da pace – pasaje frenetice din acest spectacol, cultivînd reîntoarcerea la spontaneitatea originară a teatrului. Rememorîndu-l, cred că principalul său merit rezidă în marea poftă de joc, de joacă pe care o emana, într-un moment cînd bursa teatrului era suprasaturată de înscenări schematice, proletcultiste. **Vicleniile lui Scapin** înseamnă un moment de referinţă în teatrul românesc, atît prin suflul nou pe care îl aducea în recitirea şi comentarea liberă a clasicilor, cît şi prin destinaţia sa testamentară, ca să-i spun aşa, dacă mă gîndesc la direcţia novatoare imprimată astfel carierei acestei trupe. Strălucitor în acest spectacol era nimeni altul decît Radu Voicescu, şeful primei promoţii din institut transplantate în provincie, o promoţie cu staruri mai mult sau mai puţin norocoase, în rîndul căreia firavul interpret al lui Scapin se distingea prin mobilitate de spiriduş şi instinct al rupturilor de ritm cu totul derutante. Era un fel de copil teribil al micului grup desantat la Piatra Neamţ. După cîteva reprezentaţii, a devenit un fel de cetăţean de onoare al tihnitului oraş de munte, neobişnuit cu boema actoricească, mulţi dintre spectatorii cu pretenţii – doctori, profesori, funcţionari – cumpărînd bilete pentru două-trei spectacole la rînd, precum la cinematograf, unde proiecţia rula non-stop, uneori pînă dimineaţa. La ieşirea din cabine, după căderea cortinei, artiştii erau sechestraţi de admiratori, proveniţi îndeobşte din rîndul spectatorilor cu pretenţii de care aminteam, şi duşi spre unul din localurile simandicoase ale urbei, îndeobşte la „Garofiţa" sau la „Continental", unde fiecare seară teatrală era sărbătorită cu vin din belşug. Pentru Radu Voicescu, acest public tentacular, sufocant de amabil, avea să-şi pună amprenta atroce asupra unui destin

Scanned with OKEN Scanner

încheiat prematur. Dar asta este o altă istorie. Cert este că, data de 3 octombrie 1958 lansa o trupă şi un stil.

Încerc de multe ori să reconstitui, din imagini fotografice, turnura anumitor spectacole. Iată cîteva ce-l au ca protagonist pe celebrul actor vest-berlinez Bernhard Minetti în două din montările de notorietate ale lui Klaus Michael Grüber, unul din regizorii de linia întîi ai sfîrşitului de secol. În **Faust** (Freie Volksbühne Berlin, 1982) - un bătrîn cu rucsac în spate şi cu un băţ înalt, de fapt o creangă uscată în mînă, străbătînd încăperile vieţii, cu pas obosit şi orb, copleşit de „amintirea" căutărilor. Un palton ponosit negru, contrastant cu părul alb, senescent, al actorului, e distincţia neîmplinirii şi a demnităţii în eşec. (*„Printre vedenii vadă-şi calm de drum, / Mergînd nainte-afla-va har şi chin / Cel niciodată-împăcat-deplin"* - în traducerea din Goethe, a lui Ştefan Augustin Doinaş). Iată-l pe Minetti şi în **Regele Lear** (Berliner Schaubühne, 1985), de data aceasta cu un halat lung, pătimitor, în trena abia vizibilă, amintind de o prestanţă pierdută, o bluză ponosită şi un pantalon de trening, potenţînd o suferinţă prinsă dintr-o trăsătură nervoasă şi eliptică. Grüber dă intensitate inactivă demnităţii tragice, deteriorînd eroii, făcîndu-i *„oameni fără calităţi"*, în sens musilian.

Andrei Tarkovski, în **Rubliov**-ul său: *„Nimic nu e mai trist decît ninsoarea căzînd într-o biserică".*

(Din **Jurnal** '69): 15 noiembrie. Premieră cu **Britannicus** de Racine, la Teatrul Tineretului, în regia lui Aurelian Manea. Spectacol apăsător, straniu prin plastica sa sumbră, tenebroasă. De-a lungul repetiţiilor – de fapt nişte interminabile certuri între tînărul regizor şi actori, în care primul încerca să-i convingă de misterul funest al tragediei, iar ceilalţi neînţelegînd pe nici un chip rostul caznelor sacralizante, îl contraziceau cu violenţă –, se părea că nu se conturează nici pe departe o idee conducătoare, cît de cît coerentă. Zilele premergătoare premierei au fost un chin pentru ambele tabere, Manea avîndu-i de partea sa doar pe Constantin Ghenescu, dăruit cu trup şi suflet tainei regizorale, şi pe Theodor Danetti, actor „nervos", dar docil cînd nu te aştepţi. Cu o zi înainte, Cornel Nicoară, interpretul lui Nero, îmi mărturisea că nu ştie o iotă de ce şi cum e personajul său, opinie asemănătoare nutrind şi ceilalţi colegi. Şi totuşi, în mod cu totul surprinzător, spectacolul inaugural s-a „legat" foarte bine, întreaga distribuţie părînd că abia în ultimul moment a înţeles să se lase subjugată de metafora nocturnă, de o durere apăsătoare, a montării. Gesturile transmit un ritual şi un coşmar totodată, un spasm bizar convertit într-o melopee abstractă. Aflu că Aurelian Manea a pus de curînd la Sibiu, într-o manieră stupefiant de cernită **Rosmersholm**-ul lui Ibsen, cu care a măgulit critica, viziunea asupra tragediei raciniene prelungind (conjuncţiile între alb şi negru, venite dinspre teatrul **Nô**, crearea unui univers tenebros, rostirea însoţită de frazări coregrafizante, manipularea halucinatorie a referenţilor absenţi,

Scanned with OKEN Scanner

planul virtual căpătînd astfel o consistență spectrală) obsesii funebre susținute cu consecvență de program. E un ins ursuz, complexat oarecum de lumea fără nici un Dumnezeu a teatrului, își expune greoi, întortocheat, punctele de vedere, evitînd cu o inocență perfidă motivațiile, cînd simte că spusele sale sînt neînțelese de actori. Am avut impresia că îi convine chiar această punere în stare de inferioritate a colaboratorilor, incapabili să vadă „dinainte" spectacolul, să-i simtă noutatea. De altfel, la sfîrșitul reprezentației, cei mai mirați că sala a înțeles (înaintea lor) tenta spectacolului au fost actorii, care așteptau – și-și doreau – un fiasco usturător pentru directorul de scenă. Surpriză mare a produs Boris Petroff, într-un **Narcis** intrigant și temperamental, cu o izbucnire de rebel dezaxat în finalul actului II, care a zdruncinat sala, elucidînd multe din sensurile spectacolului. Însuși regizorul a fost mirat – a și spus-o – de țîșnirea aceasta a unui personaj de plan secund, înrudit cu shakespeareianul **Richard III**, felicitîndu-l pentru intuiție. Își adusese de fapt aminte că nu-i prea dăduse mare atenție la repetiții, captat de fricțiunile cu interpreții principali. Boris a tras cu urechea la discuțiile anarhice, degenerînd nu o dată în promisiuni de renunțare, și și-a construit rolul după capul lui, respectînd stările de virulență pasională, alternate cu cele de caligrafiere tragic-metafizică, monologul său fiind intermediar a două secvențe de acest fel. Premiera odată ieșită la public, Manea a promis să nu mai revină vreodată la Piatra Neamț, într-atît de mult l-au marcat, l-au zdruncinat stările conflictuale născute de această montare. Spectacolul m-a cutremurat și mi-a dat a înțelege că este cu adevărat opera unui regizor de mare talent, nedispus să facă într-un fel sau altul concesii.

Conexitatea ascunsă a personajelor, dinamica relaționării lor constituie nostalgia ascunsă a literaturii, care – în regnul imaginarului – asigură o libertate aluzivă nelimitată, chiar și atunci cînd orgoliul noutății refuză absorbția tradiției. Goethe avea dreptate să spună că *„Lumea rațională trebuie considerată un uriaș individ nemuritor, care produce permanent ceea ce este necesar, devenind astfel stăpîn și asupra a ceea ce este întîmplător"* – unde „Lumea rațională" trebuie înțeleasă ca Lume-a-liberei-plăsmuiri-și-a-comunicării-universale. În cazul poeziei, aidoma personajelor romanești sau ale celor dramatice, eul liric are tendința să se contamineze de (sau să se raporteze la) un eu exemplar, dacă nu cumva să imite un „eu intern" operei. Foarte adesea, căutînd acest „eu intern" al textului, regizorii ajung să descopere starea sa de profunzime independentă.

Speranța disperării la Eugen Ionescu: *„Nu moare și nu moare în noi, cu adevărat, decît ceea ce nu este sacru"*. Tot pentru el, Albul exprimă puritatea, deși, într-o anumită combinație, poate deveni agresiv, provocator. Negrul sugerează Răul, Cruzimea în stare de neastîmpăr, în opoziție cu Binele, marcat de Albul nevinovăției și lipsei de culoare.

Revin la spectacolul cu **Britannicus** al lui Aurelian Manea, din două

Scanned with OKEN Scanner

motive: mai întîi, pentru că 14 spectacole cîte au fost date cu el nu puteau să-l impună suficient conştiinţei critice; apoi, deoarece în cronica pe care i-am consacrat-o la vremea cuvenită nu subliniam convingător meritele acestei înscenări, explorînd resursele tragicului aparţinînd acelei *„interiorităţi lipsite de voinţă"* de care vorbea mai de mult J. Volkelt. Pentru tînărul regizor (avea doar 24 de ani), acţiunea *in presentia* - cu multe mişcări mecanice, dirijate ca atare - era subordonată, dependentă de o lume tenebroasă, răzbunătoare, *in absentia*, lumea neiertătoare a morţilor, care dictează evenimentele nefaste ale vinovaţilor rămaşi în viaţă şi ale celor ce trebuie să restabilească dreptatea şi echilibrul. Aşa încît, lumea umbrelor se suprapune peste cea a viilor, efectele de teatralitate preferate de Manea mizînd pe dialogul între negru şi mai negru, între siluetele morţilor în viaţă sau ale pre-morţilor şi umbrele de dincolo, impunînd primilor o gestică zbuciumată, contorsionată, alienată. Într-adevăr, ideea exegezei mai noi privitoare la starea alienantă variabilă a eroilor racinieni îşi găseşte, în cazul de faţă, cea mai cutezătoare concretizare pe care a putut-o da teatrul românesc, la un moment al său de mare eflorescenţă. Plastica durerii, coabitarea fantasmelor cu supravieţuitorii, apelul la măşti de fier care obiectivează şi ferocizează puterea – toate aceste semne ale misterului sînt amplificate printr-un stil sacadat (frazări frînte, gesturi şi mişcări spasmodice, într-o ritmare voit sterilizantă, dar de mare forţă în susţinerea liniei spectacolului) şi prin congruenţe între alb-negru, culori ale doliului şi devitalizării. Spuneam atunci că, dacă nu s-ar fi rostit nici un cuvînt, nici un vers în spectacolul lui A. Manea, totul bazîndu-se pe coregrafia exactă, compusă din linii frînte, oprite, convulsive, oricine ar fi putut înţelege intriga scenariului, într-atît de bine elaborată a fost suferinţa trupească, în afara oricărui didacticism narativ. Regizorul nu făcea decît să sincronizeze prezentul cu trecutul personajelor, prevestindu-le, prin simboluri simple, viitorul. De altfel, codurile temporale sînt bine întreţinute prin elemente de magie tematică. Avem de a face cu o gradaţie a neliniştii şi vitregiei victimologice rare în felul lor şi care culminează cu podul funest aşternut trecerii lui Britannicus spre întîlnirea ultimă cu Nero, un pod de pînză neagră, siluetele pasive scenei înfăşurînd sau desfăşurînd o reţea de panglici negre şi albe. Căci bolgia dantescă nu cunoaşte caractere, psihologii, ci doar figuri alegorice, de privit în culoare difuză, palidă. La spectacolul lui Manea luminile scenei sînt aproape stinse, permiţînd corporalităţii să se lumineze în morbul propriei disperări, îngemănînd slăbiciunea şi demenţa, ca în cazul lui Nero (Cornel Nicoară) sau al Agrippinei (Marta Savciuc), teroristă şi păcătoasă în planul nevăzut, virtual, iar în cel real complăcîndu-se în aparenţa de damnată. Atmosfera de recviem a montării e întreţinută de grupul rezoneurilor - Pallas, Octavia şi Albina, stabilind comunicaţiile necesare între tenebre şi *destinul implacabil*, conducător al devenirii personajelor de prim plan. Un spectacol într-un crescendo tensional extraordinar, un spectacol de avangardă, pentru acel moment, absolutist în principiile sale, argumentînd valoarea unui regizor influenţat de Grotowski şi regia poloneză.

S-a vorbit mult despre artificializarea tragicului, despre imposibilitatea

Scanned with OKEN Scanner

autorului modern de a intui anvergura originară a sentimentului tragic. *„La baza încercării dramaturgilor de a se furişa sub vechile măşti* – remarca George Steiner – *se află conştiinţa că nici o mitologie creată în epoca empirismului raţional nu egalează mitologia antică, în ceea ce priveşte forţa tragică sau forma dramatică".* Observaţia se poate extinde asupra modalităţii de transpunere a religiei, aflate în dificultate cînd este vorba să vizualizeze textul tragediei antice. Dimensiunea noastră tragică este de mult în criză şi trebuie să ne consolăm cu ideea că nu o vom mai putea recupera.

(Din **Jurnal** '74): Un spectacol imaginat într-o tribună de stadion! Văd pentru a cincea oară **Zigger-Zagger** şi mă înduioşez de propria extravaganţă. O poveste a unui tînăr prins de mareea seducătoare a fotbalului, încins în anarhia feroce de peluză, vînzîndu-şi sufletul unui Mefisto modern, nimeni altul decît liderul galeriei gălăgioase, pe numele lui Zigger-Zagger. Cornel Todea scaldă totul în muzică, mişcare şi culoare, banda sonoră selectînd mozaicat şlagăre de cea mai bună condiţie. Şi totuşi, nu neapărat pentru muzică – deşi frenezia are darul să mă scoată din ale mele – am văzut a cincea oară piesa. Nici pentru dezinvoltura tinerilor fanatici care umplu în cîteva rînduri scena (ca să pară o adunătură compactă, au fost convocaţi în figuraţie cîţiva liceeni din ultimele clase, între care foarte dezgheţat se arată a fi elevul Dinu Manolache, de la „Hogaş", preparîndu-se pentru IATC), sau pentru cele cîteva episoade în care strălucesc Valentin Uritescu şi Gelu Niţu, ultimul devenind vedeta de ocazie a adolescentelor din Piatra Neamt. Spectacolul aşa cum e, puţin comercial-frivol, liricoid, are o boare de nostalgie, în apusul vîrstei „pop" şi „beat"; e un musical, fără ca vreun actor să cînte, colajul melodic fiind un comentariu al scenelor sau furnizînd pauze între ele; place jocul de-a tînărul cel mai obişnuit cu putinţă, intrat în viaţă pe uşa unei patimi de duzină. Finalul a fost făcut şi desfăcut de vreo trei ori, propunînd tot atîtea soluţii de rezolvare a cazului, în sensul trezirii celui narcotizat de mirajul parazit al „sportului rege". Cornel Todea a fost pus în mare dificultate: cum să producă acest firesc al schimbării, fără să traumatizeze firescul întregului. Părerile au început să curgă, invitaţii din Capitală nu s-au lăsat nici ei mai prejos cu sugestiile, în timp ce spectacolul continua să facă săli pline, în pofida epilogului său cam improvizat.

Cred că e singura montare a T.T.-ului în care ultima scenă a stat multă vreme sub semnul neprevăzutului.

Cele trei fidelităţi ale lui Peter Brook: faţă de sine (aşa numita „concentrare intimă"), faţă de real şi faţă de public. Fidelităţile regizorului devin, implicit, şi ale actorului.

Citesc despre opera **Hamletmaschine** de Wolfgang Rihm, montată de curînd la Opera din Bonn. Acţiunea tragediei fiind cunoscută, ea este reluată în situaţii-flash, cu un triplu Hamlet, deoarece – în opinia realizatorilor – singur nu e

Scanned with OKEN Scanner

în stare să-şi strige nedreptatea căreia îi este victimă. O primă scenă se numeşte **Album de familie,** cu un cortegiu funebru, însoţit de văduva defunctului şi de asasin. Scena apariţiei Ofeliei e intitulată **Europa femeii,** în scherzo-ul ei Ofelia întrebîndu-l pe erou: *„Vrei să-mi mistui sufletul?"* – iar acesta răspunde: *„Vreau să fiu femeie"*, după care îşi dezbracă hainele şi se înveşmîntă cu cele ale fetei. Vacarm muzical, şuierături de ruletă, bătăi de ciocan pe plăci metalice, gemete de viori, alămuri suprapuse, un mecanism complicat de percuţie huruind infernal, textul el însuşi făcut să fie atroce, de neauzit, scenografia închipuind o celulă de închisoare supradimensionată, cu pereţi de fier - toate acestea încing drama lirică, dar suprimă tragedia shakespeareiană. Starea tragică a devenit sinonimă halucinaţiei de efecte.

Paul Valéry despre *„deriziunea tuturor virtuţilor în lumea modernă"*: *„Fiecărui fapt modern enunţat de Faust i-am putea răspunde prin Mefisto – atingînd astfel o mare problemă filosofică: dacă* virtutea *definită la scara individului devine primejdie, deci* viciu *la scara populaţiei şi dacă avantajele sau inconvenientele depind de* context, *adică de situaţia mediului (relaţii, etc.)... ce hotărîre se poate lua ?"*

Reiau la lectură un portret pe care o revistă din Capitală mă invită să i-l fac lui Valentin Uritescu, prin 1975. Popularitatea actorului, pe atunci în trupa Teatrului Tineretului, era abia la începuturile ei, deşi, pentru publicul din Piatra Neamţ, golul resimţit de plecarea lui Dionisie Vitcu, în 1968, la Teatrul Naţional din Iaşi, a fost suplinit şi dat uitării doar graţie acestui Valentin Uritescu şi comicului său irezistibil. Venea de la Brăila, în vara aceluiaşi an 1968, unde – în numai cinci ani – interpretase 24 de roluri în tot atîtea piese. Se transfera la T.T., după propria mărturisire, pentru a se verifica, pentru a depăşi o rutină şi, în cele din urmă, spre a-şi defini personalitatea. La început s-a arătat a fi un bun partener „de echipă" (debut aproape neobservat de comentatori în **Omul cel bun din Sîciuan**, despre care v-a spune: *„Andrei Şerban mi-a dat încredere în mine. Deşi făceam un rol derizoriu".*), ulterior consacrîndu-se în spectacole cu multe treceri episodice prin scenă, unde interpreta 4-5 personaje, punîndu-şi fantezia la cea mai grea încercare. *„Cel mai plăcut vis al meu? Nu ştiu dacă va putea fi împlinit vreodată (!!), dar vi-l spun – să joc într-un film, domeniu pentru care cred că am destulă expresivitate. O spun nu cu nostalgia nedreptăţitului, ci în virtutea dorinţei de noutate din care aproape mi-am făcut un crez".* Asta declara Valentin Uritescu în vara anului 1977. Visul său de atunci a devenit realitate, deşi rata de imprevizibil în film s-a consumat repede. Mitul actorului de teatru, în schimb, dăinuie. Paradox probat şi de alţi colegi din lumea rampei.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Regizorul Gabriel Negry şi „taina crinului"

Revine în actualitate, grație ediției consacrate operei marelui filozof Mircea Vulcănescu (**Dimensiunea românească a existenței**, vol. 2, Ed. Eminescu, 1997), personalitatea regizorului Gabriel Negry, primul regizor permanent al Teatrului Tineretului, în perioada anilor 1959-1974. Puțini din anturajul teatrului ştiau, pe atunci, despre activitatea interbelică a acestui om de scenă, membru al grupului „Criterion" (reunind intelectuali de marcă – Eliade, Vulcănesu, Comarnescu, Noica, Sebastian), unde era apreciat pentru a fi fost primul care a creat un limbaj cult coregrafic, la noi.

Laureat la Paris, în 1937, pentru o viziune a *Mioriței*

Mircea Vulcănescu i-a consacrat două articole de referință: „Interludiu românesc. Floarea nestricăciunii" şi „Rit de trecere" de Gabriel Negry (publicat în caietul-program „Gabriel Negry cu ansamblul său", Bucureşti, 23 noiembrie 1934) şi „Recitalul de dans al lui Gabriel Negry" (text rămas inedit, din 1934).

Îngrijitorii ediției, Marin Diaconu şi Zaharia Balica, furnizează totodată unele date biografice mai puțin cunoscute despre Gabriel Negry (n. 22 decembrie 1910, la Caracal, ultima parte a vieții petrecînd-o la Constanța, unde s-a stins la începutul lui martie 2001), între care faptul că a absolvit Conservatorul de muzică şi artă dramatică din Bucureşti, în 1934 – clasa profesor Ion Manolescu. A studiat coregrafia cu Florica Capsali, apoi cu L. Egorova, la Paris. În fişa personală de la Teatrul Tineretului, G. Negry mai trecea cursurile de artă dramatică de la Viena, cu celebrul Max Reinhardt, între 1934-1938 (amănunt puțin cunoscut). Activitatea sa e împărțită în trei etape. Între 1930-1940, realizează spectacole coregrafice,

contribuind la crearea unui limbaj evoluat-modern pentru această artă, sprijinit de colegii din grupul „Criterion". Am stat de mai multe ori de vorbă cu Gabriel Negry, cît a funcţionat ca regizor la Piatra Neamţ, dar niciodată nu s-a lăudat sau a făcut trimitere – semn de modestie, de nobilă discreţie asupra trecutului – la poemul **Mioriţa**, pe care l-a pus în scenă special pentru Expoziţia internaţională de la Paris, din 1937 unde a obţinut Medalia şi Prix d'Honneur pentru elaborarea şi organizarea primei „secţiuni româneşti de dans popular". Poate nu făcea referire la acest succes, pentru a nu fi evocată, implicit, perioada "criterion"-istă, care avea să-i aducă, după război, starea de continuă suspiciune şi supraveghere din partea autorităţilor comuniste. Satisfacţiile interbelice păreau a forma astfel un interval definitiv închis, „paradis pierdut", spre care punţile fuseseră definitiv curmate – secret păstrat cu sfinţenie şi nedezvăluit colegilor mai tineri. Era un singuratic, evita prieteniile sau conversaţiile ocazionale, în mediile „colorate" ale boemei actoriceşti.

Peste 35 de montări, ca regizor permanent la Teatrul Tineretului

În a doua etapă, a fost o vreme regizor la Teatrul Naţional din Bucureşti, apoi regizor la Iaşi, Sibiu, Reşiţa, Brăila, Ploieşti, Bacău – de unde, în 1959, vine la Teatrul Tineretului. Aici, în 14, ani montează peste 35 de spectacole, între care unele de mare succes, şi mi-aş permite să enumăr cîteva: **Nunta lui Krecinsky**, **Georges Dandin**, **Menajeria de sticlă**, **Omul cu mîrţoaga**, **Femeia mării**, **Răzvan şi Vidra**, **Act venetian**, **Paharul cu apă**, **Heidelbergul de altă-dată**, **Duet** etc. Considerat un personaj de avangardă, în anii '30, aflat în căutarea unui limbaj scenic novator, Gabriel Negry e privit ca director de scenă ca fiind un „clasicist", un „academic", un „tradiţional", cel puţin în perioada de la TT, cerînd o expresivitate „trăită", stanislavskiană, în concordanţă cu sensibilitatea actorului. Cred că a fost un neînţeles tocmai într-o perioadă în care TT cîştiga faimă în domeniul experimentului, deşi spectacolele semnate de el îşi aveau publicul asigurat şi o doză de cuceritoare liricitate. Despărţirea din 1973 de trupă a fost lipsită de anume aer sărbătoresc, cum s-ar fi cuvenit, tinerii actori de atunci dînd pe faţă predilecţia spre un altfel de regizor permanent. (La puţin timp aveau să fie angajaţi Emil Mandric, apoi Alexandru Dabija).

A urmat a treia etapă – aşa cum singur Gabriel Negry şi-a segmentat biografia, etapa de elaborare şi publicare a unor lucrări prin care contribuie substanţial la teoria dansului, în calitate de gen artistic major, cu specific şi istorie de sine stătătoare. A publicat, în 1986, **Memoria dansului**, volum la Editura muzicală, şi din aparatul critic al lui Marin Diaconu mai aflăm că a scris şi oferit spre publicare: vol. II la **Memoria teatrului** (experienţe spectacologice); **Dramaturgia coregrafică**; **Neocoregrafia românească**; **În memoriam – pagini**

Scanned with OKEN Scanner

şi note memorialistice. Cu prilejul împlinirii a patru decenii de existenţă, Teatrul Tineretului putea readuce în atenţie, printr-un medalion, personalitatea acestui mare om al scenei, care a rămas conturată – mai mult decît oriunde în ţară – aici, la Piatra Neamţ, în memoria spectatorilor, prin montările sale. Nu e timpul pierdut măcar şi pentru a rememora 45 de ani de la debutul său la Piatra Neamţ cu spectacolul **Calea lungă** de Arbuzov.

Lumea infinită a gestului

Iată ce scria Mircea Vulcănescu, în 1934, despre reprezentarea unuia dintre simbolurile generaţiei „trăiriste": *„Coregrafia lui Gabriel Negry simboliza, exact şi cu mijloacele adecvate, taina crinului, relaţia ascunsă dintre răstignire şi întrupare. În crinul care vesteşte întruparea, exprimat plastic prin suprapunerea mîinilor ridicate, la punctul de joncţiune a două gesturi convergente, al căror tipic vine de departe, ochiul întors înăuntru descoperă, într-un plan rămas dinadins dincolo de plastic, semnul crucii. Aşa că gestul dansatorului reproduce aproape întocmai gestul preotului care ridică potirul în uşile împărăteşti"*. Mulţi regizori şi coregrafi şi-ar dori, azi, cuvinte atît de frumoase, care să le însoţească spectacolele...

Nimic din toate acestea nu au ştiut promoţiile succesive de actori care s-au perindat prin trupa de la Piatra Neamţ, în perioada 1959-1974, cît a funcţionat aici ca regizor Gabriel Negry. (Debut – cu **Ediţie specială** de Mariana Pârvulescu, premieră la 21 august 1959, imediat după angajarea sa de către Ion Coman, şi el proaspăt numit director). De altfel, dacă este să-mi aduc aminte de spectacolele sale puse în scenă, pare surprinzător că nu amesteca deloc genurile, nu introducea în timpul montărilor pasaje coregrafice şi nici nu a încercat în vreun fel să reediteze vreo creaţie de succes din anii '30. Să fi fost înfricoşat atît de tare de interdicţiile şi represiunile la care fusese supus în perioada proletcultistă? Ori concepţia sa teoretică, foarte bine consolidată înainte de război (v. **Argonauţii marilor iubiri, interviuri**, Ed. Muzicală, 1987), nu-i permitea asemenea derogări sau contaminări discutabile (nu bănuia că, în anii '90, în mişcarea teatrală românească avea să răzbată o adevărată modă a coregrafizării, emblematic în acest sens fiind spectacolul lui Sergiu Anghel, la TT, cu **Cartea lui Prospero**, mai 1993) sau considera poate actorii de la acea oră nepregătiţi pentru asemenea încercări, fie şi timide (căci de experienţe nici nu putea fi vorba)? Cert este că discreţia lui Gabriel Negry s-a asociat cu refuzul oricărui recurs la experienţa de tinereţe, cînd celebritatea sa în domeniul dansului trecuse graniţele ţării. În anii războiului, a efectuat turnee în cîteva ţări europene, în compania unei dansatoare apreciate, Vera Proca Ciortea, după ce cartea sa **Dansul, Originea, Arta populară şi Dansul contemporan**, (1940), fusese solicitată de unele edituri străine.

Pentru actorii din Piatra Neamţ, părea un regizor „de modă veche" cu un

stagiu bine asimilat în modelul stanislavskian de înscenare, cu motivația fiecărui gest și studiul psihologic aprofundat, dedus din text. Negry era – ca om de teatru – preocupat de nuanțe, de „luminarea" textului prin lecturi succesive, de așa fel încît el să sugereze de la sine mișcarea scenică. Sigur că o anumită „sîcîială" istovitoare exista în acest efort de elucidare, plus dorința de a „șlefui" fiecare scenă, ceea ce – cîteodată – scotea din sărite interpreții prin insistență și efort perfecționist. De aceea, premiera era așteptată ca un act final de izbăvire, amînat uneori la cererea regizorului care considera că mai are de reluat unele scene. În declarațiile pe care i le luam, nu lipseau vorbele *șlefuire* și *migală*, ceea ce atrage atenția asupra muncii de bijutier pe care considera că o execută cu credința în sinteza dintre cuvînt și gest, în determinare reciprocă. Cizela mereu, cu tenacitatea venită din travaliul balerinului, care trebuia să se „rostească" prin expresia corporală, aparent limitată în resurse și care trebuia să-și găsească plasticitatea. Probabil că aici se află și elementul de continuitate între cele două segmente de carieră.

Mi-amintesc că ultimul spectacol pus în scenă, **Valentin și Valentina** de Mihai Roscin (premiera – 21 februarie 1973), – o montare cu iz romantic, făcută după o rețetă proprie nostalgiilor slave – a pretins actorilor o muncă deosebită, după care regizorul s-a retras discret și aproape nimeni nu a băgat de seamă cînd a părăsit orașul.

A murit, în vîrstă de 90 de ani, la începutul lui martie 2001. În necrologul din „România literară" (nr.11/21-27 martie 2001), Liana Tugearu spune, între altele: *„Rezervat cînd era vorba despre sine, tot astfel și-a petrecut și ultimele clipe pentru noi, ca un fum sau un nor. (...). Nu știu și nu avem pe cine întreba ce s-a ales cu arhiva sa – manuscrise, scrisori, fotografii, cărți, schițe de costume. Dacă printr-o minune acestea nu se vor ivi la orizont, după ce apartamentul său, vîndut anterior a fost golit, nu ne rămîn decît unele amintiri ale celor care l-au cunoscut și cronicele de epocă".*

Din păcate și mărturiile prezenței lui Gabriel Negry la Piatra Neamț sînt destul de sărace. Rămîne doar amintirea unor montări cu piese de succes, din perioada visătoare a teatrului, cînd **Paharul cu apă** făcea săli pline, luni la rînd.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Momentul Cătălina Buzoianu

După Andrei Şerban, Cătălina Buzoianu venea tot din partea lui Radu Penciulescu să lucreze, la recomandarea expresă acestuia, la Piatra Neamț – poate pentru a-şi consolida cartea de vizită, dînd satisfacție maestrului; poate spre a susține, în plină experiență ieşeană, examenul adevărat al începutului de carieră, cu ecou deplin spre Bucureşti, ştiindu-se calitatea de atunci a T.T.-ului de a fi „poarta" de succes garantat a provinciei spre Capitală; poate pentru a experimenta în voie, puterea de a iradia imagine teatrală a unui text, în spiritul primelor acumulări şi influențe ale teatrului polonez, pe care tînăra regizoare îl frecventa cu asiduitate. *„Iaşi şi Piatra Neamț erau, la începutul anilor '70, un timp oprit în loc, într-un fel mitologic, deşi lucrurile la Bucureşti începeau să meargă din ce în ce mai prost. Iaşi şi Piatra Neamț erau, într-un fel ieşite din circuitul țării. Mergeam de cîteva ori pe an în Polonia, unde am şi pus în scenă spectacole. În momentul acela, în Polonia era cel mai extraordinar teatru din lume. Iaşul, ca spațiu cultural şi ca spațiu poetic, a însemnat pentru mine cinci ani în care am existat <<în afara>> legilor acestei țări. Cînd spun Iaşi, înseamnă şi Piatra Neamț în acelaşi timp, pentru că atunci s-au făcut marile spectacole la Piatra Neamț. Acolo era tot timpul Ciulei şi mergeam în continuare la Weimar şi în Polonia, în fiecare an, fie în turnee, fie că montam spectacole. Asta m-a ajutat nu numai să supraviețuiesc, dar şi să am un fel de libertate pe care în altă parte n-aş fi avut-o. A fost un timp care m-a îmbogățit."* (v. interviul de Rodica Palade, în „22", nr. 8/21-27 febr. 1996).

Un loc prielnic subversiunii

Cătălina Buzoianu vorbeşte aici despre un timp paradisiac, *„oprit în loc"*, despre un fel de refugiu creator petrecut la Teatrul Tineretului, cotlon ferit – un fel

a spune! – de primele efecte ale „revoluției culturale", cu accente mai drastice în București. Piatra Neamț părea un spațiu în care cenzorii și ideologii se dovedeau fie mai indulgenți, fie mai „deschiși la minte", comparativ cu zelul activiștilor din alte părți, dînd impresia unei „oaze" permisive, poate și cu acceptul tacit al puterii. În realitate, în acel moment, T.T.-ul intrase și el în oarecare „îngheț" propagandistic, dacă avem în vedere că pe afișul anului 1972, alături de **Peer Gynt**-ul Cătălinei Buzoianu, se mai jucau **Șeful sectorului suflete** de Al. Mirodan, **Ștafeta nevăzută** de Paul Everac și **Buna noapte nechemată** de Al. T. Popescu – piese una și una!, iar în toamna anului 1971 fusese scoasă din repertoriu, în urma unui rechizitoriu vehement în „Scînteia", care a băgat în sperieți lumea teatrului, piesa **Întunericul** de Iosif Naghiu (sau **Gluga pe ochi**, titlul cu care se juca în București). Sigur, între atîtea semne de supunere, era acceptată și cîte o extravaganță, cu condiția să nu contravină „exigențelor"...

Tînăra regizoare evocă și un chip de clandestinitate în care se întîlnea la Piatra Neamț cu Liviu Ciulei, probabil cu prilejul pregătirii spectacolului **Matca**, din iarna lui 1975, cînd acesta îl ajuta pe Marin Sorescu – aflat într-o pană totală de inspirație – să-și regizeze propria piesă. Înțeleg din amintirile Cătălinei Buzoianu că mișcarea ei subversivă, ca și refuzul de a „fugi" sau a rămîne în străinătate, cu prilejul unor turnee, era o replică dată celor care aleseseră calea exilului, evitînd să lupte „acasă" cu vitregiile istoriei. *„Toate spectacolele mele în altă parte au avut mare succes. Dar m-am întors mereu cu încăpățînarea pe care nimeni nu o înțelegea, pentru că nimeni în situația mea nu s-a întors. Am încercat întotdeauna să apăr un drept de a exista aici și de a nu lăsa locul gol. Totdeauna le spuneam tuturor, și colegilor mei care erau dincolo, lui Andrei Șerban și altora, pe care îi stimez foarte mult, că locul ăsta nu trebuie lăsat gol și că cineva trebuie să-l păstreze într-un fel."* (Ibid.) Cum se observă, vizat în mod direct este Andrei Șerban, a cărui rămînere în Occident a marcat puternic viața teatrală de la noi, la începutul anilor '70, în așa fel încît toate succesele sale din țară trecuseră de domeniul legendei și al nostalgiei. A monta, la Piatra Neamț, după acest episod șocant, devenea un fel de oficiere într-un templu al teatrului în care slujise și autorul **Sîciuanului** și acest lucru crea o anume ambiție în a cultiva noutatea, dar și înseriere la o mitologie (compensații la *„locul lăsat gol"* – însăși determinanta mitologiei!) pusă în mișcare și amplificată după momentul fast al anului 1968.

Noi, cei din generația anilor '68...

Formată în anii '65-70, ani de aparentă liberalizare a vieții noastre artistice, în care iluzia reînnodării contactului cu Occidentul era speranța fiecărui tînăr aflat „la studii", brusc intrat în panica unor lecturi opulente, Cătălina Buzoianu poartă pînă tîrziu neliniștea căutărilor și proiectelor avîntate din acea scurtă perioadă de porniri romantice, dincolo de separații politice și demonizări de manual. Cînd e

Scanned with OKEN Scanner

vorba despre evocarea acelui timp de miraj, nimeni nu o face cu mai multă fervoare şi însufleţire în a mărturisi importanţa „anilor '68" şi „eterna reîntoarcere" la starea lor de acută graţie, decît George Banu, coleg de generaţie şi de idealuri: *„Este un personaj foarte comic şi puţin melancolic, în* ***Livada cu vişini****, care se cheamă Gaev, fratele lui Lublov, care spune: <<Vă aduceţi aminte, eu fac parte din generaţia anilor '80. Noi am fost primii democraţi.>> Şi toată lumea rîde, auzind această replică. Dar de cîtva timp, de cînd spun că fac parte din generaţia anilor '68, mi se pare că sînt ca un Gaev, la care lumea poate să surîdă ironic. Într-adevăr, după primii muguri apăruţi, a fost un moment de explozie, în care aveai sentimentul că aparţii la ceva ce se năştea. Sigur că existase Liviu Ciulei înainte, cu marele spectacol* ***Cum vă place****. Dar în anii '66-'68 am avut senzaţia pe care mulţi tineri au avut-o în anii '92-'93 – că participăm într-un fel la istorie. Am fost cu toţii prinşi de sentimentul că intrăm într-un alt ciclu şi că el va avea un rol foarte important. În măsura în care se jucau texte noi, existau forme noi teatrale, deşi nu trebuie să ne iluzionăm. Schimbările erau esenţiale, dar amintirile traumatizante există. Ţin minte că am luat avionul pentru a veni urgent de la Piatra Neamţ, cînd mi s-a spus că* ***Tango*** *de Mrozeck va fi interzis. Într-un fel, cenzura fusese puţin descătuşată, dar ea exista constant ca o ameninţare (...) Aveam în faţă un adversar care accepta să nu mai fie atît de autoritar, ceea ce ne permitea să deschidem ferestre către dramaturgi noi, ca Genet, Mrozeck, spre forme de teatru ca cele ale lui Grotowski, Aureliu Manea, Living Theatre, Radu Penciulescu şi în acelaşi timp am asistat la mari spectacole ca* ***Nepotul lui Rameau****,* ***Livada cu vişini****,* ***Regele Lear****, care au fost formatoare pentru teatrul românesc."* (v. „Sîntem făcuţi din materia viselor noastre", interviu luat de Magdalena Popa Buluc, în „Curentul", 11 decembrie 1998).

Peer Gynt – începutul seriei vizual-experimentale

Trei personalităţi şi-au pus puternic amprenta – după propria-i mărturisire – în formarea ca regizor a Cătălinei Buzoianu: Radu Penciulescu, cel ce-i remarcase talentul încă la admiterea la Institutul de Teatru - secţia regie; regretatul Mihai Dimiu, care o admirase ca actriţă „cu idei", pe vremea cînd juca la Timişoara, şi Ion Olteanu, *„ultimul care a avut încredere în mine şi a cărui încredere am păstrat-o toată viaţa, tocmai pentru că a fost cel mai greu de cucerit"*. Colegi de an, în perioada '70: Al. Tocilescu, Alexandru Tatos şi Tudor Mărăscu. Neîndoielnic, recomandarea lui Radu Penciulescu a contat mult, ca şi în cazul lui Andrei Şerban, în hotărîrea lui Eduard Covali, directorul T.T., de a o solicita să monteze **Peer Gynt**. În acel moment, Cătălina Buzoianu avea la activ doar un singur spectacol notabil: **Bolnavul închipuit**, la „Naţionalul" ieşean (cu Dionosie Vitcu, în rolul principal), inclus şi în agenda festivalului de la Piatra Neamţ, din 1971. Adevărata consacrare i-a adus-o însă montarea poemului dramatic al lui

Scanned with OKEN Scanner

Ibsen, finalizată în primele luni ale anului 1972, după 77 de repetiții (premiera – pe 25 aprilie 1972). Este spectacolul desprinderii din plutonul „promisiunilor" și care impune totodată prima perioadă, cred, a creației sale – aceea a spectacolelor **vizual-experimentale**, aflate sub influența școlii poloneze, a marilor regizori Kantor și Grotowski. (Au urmat perioada spectacolelor despre condiția artistului, o alta a metaforelor politice, iar mai nou, o perioadă a textelor *„care aruncă în aer legile teatrului"*, gen Urmuz, **Patul lui Procust**, **Levantul**, **Chira-Chiralina** etc. aceasta din urmă ieșită definitiv din *„încifrarea în orgoliul originalității surselor"*, ca să reiau o expresie inspirată a regizoarei.) Propunerea cu **Peer Gynt** a venit dinspre teatrul-gazdă, deși regizoarea susținea că se gîndește la textul tradus de Adrian Maniu încă din studenție, năzuind spre o imagine-frescă, balansînd între feerie și tragic.

Într-un interviu acordat în timpul repetițiilor finale și pe care Dinu Kivu mi-l găzduia în pagina sa din „Contemporanul" (v. 21 aprilie 1972), Cătălina Buzoianu îmi spunea: *„**Peer Gynt** apare ca un moment important în devenirea mea. Am intenționat nu atît să descopăr, cît să renunț, pe cît posibil, la efecte neadecvate ideii spectacolului, la artificii, altfel spus. De aceea, spectacolul mi se pare foarte <<serios>>, încercînd să ajungă la profunzimile textului și să fie foarte clar în imagine. Am avut și am încă emoții. Textul, mai ales, a pus mari probleme transpunerii. Aveam de ales între recenta variantă germană (care se joacă în două zile) și cea la fel de nouă, poloneză – un monolog existențial de două ore, al lui Peer. Noi sîntem pe o cale de mijloc, aș spune. Colaborarea cu scenograful Mihai Mădescu aș menționa-o în primul rînd. Elementele simple de decor, transformabile, sînt concepute să dea iluzia visului, nostalgia zborului și a căderii lui Peer. În rolul principal, Mitică Popescu mi se relevă ca una din raritățile noastre actoricești, cu o putere de muncă remarcabilă, în stare să rezolve impecabil cele trei vîrste ale eroului, fără să apeleze la compoziție. În plus, are farmecul pe care Peer trebuie să-l aibă, spre a fi înțeles și îndrăgit. Din lista interpreților, autori de roluri „mici", dar sugestive, i-aș pomeni pe Adria Almăjan Pamfil, Nina Zăinescu, Eugenia Balaure, Th. Danetti, Boris Petroff, Cornel Nicoară, precum și pe mai tinerii Gelu Nițu și C. Cojocaru."*

„A ajunge la profunzimile textului"

Ceea ce mi s-a părut interesant în demonstrația regizoarei era răsturnarea perspectivei asupra eroului, care nu mai apare privit epopeic, faustic, scăldat în tonuri virtuoase, ci în afara oricărei finalități morale sau a unui ideal înalt: egoismul îl conduce la ratare, configurînd un veritabil mit al mediocrității. Privit prin lentila deriziunii, Peer apare la Cătălina Buzoianu ca un hoinar caduc, un „flecar oportunist", pe cît de laș, pe atît de pus pe chiverniseală aventurieră.

Spectacolul este unul vizual-expresionist, cu un decor esențializat, din

Scanned with OKEN Scanner

lemn sever, în care pantele şi punţile peste hăuri creează un labirint scenic, dominat de o roată de moară, sugerînd nu numai trecerea timpului, ci şi ciclicitatea implacabilă la care existenţa este supusă. Scena nunţii, în care Peer fură mireasa altuia, urmată de scena priculicilor, înfăşuraţi în blănuri şi coifuri încornorate, care încing nunta eroului cu fata regelui lor, sînt înfiorate de silueta unui lăutar orb, în straie negre, îngînînd un sunet sinistru, o melodie-nemelodie pe o strună a viorii, poate închipuit sub impresia spectacolului **Strigătul poporului pentru carne** de Peter Schumann, văzut la Nancy, în 1969. „Semnele" unei poetici expresioniste se aştern mereu în spectacol, fac parte din ţesătura concepţiei – butoaiele strîmbe din casa nebunilor, deşerturile tropicale „mişcînd" dintr-o prelată care capătă forme ciudate, halucinante scene de petrecere sau de ospiciu alternează în călătoria-coşmar a lui Peer, construit de Mitică Popescu în tonuri „reci", de şiretenie elaborată – pelegrinul care vrea să „fure" lumea din jur, cu aerul „cuceritorului" învins de propriile gînduri necurate, întors acasă bătrîn şi pleşuv, pentru lupta cu moartea, prezentă mereu în naraţiune prin Topitorul de nasturi. Ca şi la Radu Penciulescu, Cătălina Buzoianu aşterne personaje obsesive în materia spectacolului, cu o semantică incertă, pentru a intensifica *„misterul şi sălbăticia"*, nota iraţional-onirică, aici Muzicantul – Valentin Uritescu şi Topitorul de nasturi – Constantin Cojocaru, „polii" destinului, de fapt „martorii" treptelor spre eşec străbătute de erou, în credinţa egolatră pe care o slujeşte. Răsturnarea de perspectivă asupra eroului nu se putea fără un asemenea **orizont neantizat**: era aici primul examen al regizoarei într-un registru pe care îl va cultiva şi dezvolta – în tentă constant vizionară – în tot timpul carierei. Tot în spectacolul de la Piatra Neamţ se întîmpla prima colaborare a Cătălinei Buzoianu cu scenograful Mihai Mădescu, acesta din urmă atrăgînd admiraţia unanimă a cronicarilor prin plastica în stare să halucineze, odată cu muzica lui Sabin Păutza, mai densă, mai apropiată de neliniştile noastre decît aceea a lui Grieg, îndeobşte solicitată.

„Metaforele erup din aşternerea concretului"

Ce noutăţi aducea, aşadar, Cătălina Buzianu, prin spectacolul de la T.T. cu **Peer Gynt**, ce poate fi considerat un manifest artistic în devenirea sa regizorală? În primul rînd, un stil de a medita prin expresivitatea spaţială şi plastică, o cromatică a deşertăciunii, vizualizînd textul, prin obsesii şi o ritmică a predestinării: ştim, bănuim din primele scene că miticul călător se va „pierde" în funest. În al doilea rînd, à propos de ritm, cultivarea rupturilor de imagine – scenele odată aşternute în gravură se „sparg", se năruie (prin muzicantul în negru sau prin „îngerul negru", topitorul de nasturi). În sfîrşit, al treilea nivel al viziunii – elementarul, prezent de acum în aproape toate înscenările Cătălinei Buzoianu (aici, funcţia lemnului este de a aduce densitate, în contrast cu precaritatea eroului). Pe scurt – vizualitate, ruptură, elementaritate, formula de început a acestei regizoare, remarcată chiar

Scanned with OKEN Scanner

atunci, în primele opere, pentru „bărbătească maturitate" a sa, pentru modul viril cu care își urmărea scopul experienței teatrale, luptînd cu simbolistica descriptivă.

Labirintul punților de lemn reprezintă unul din comentariile provocatoare, dînd de lucru cronicarilor, care au oferit tot felul de interpretări acestui drum întortocheat spre nicăieri, necesitînd un îndelung balet din partea lui Mitică Popescu. Din cîte mi-a spus atunci, regizoarea și-a dorit pur și simplu o asemenea concretețe, fără să-și fi pus problema unei conotații anume care să blocheze puterea asociativă a spectatorului (*„Probabil metaforele adevărate erup din așternerea concretului"*), ci doar alimentînd o largă desfășurare sugestională pe care piesa lui Ibsen o permitea din plin. Se poate lămuri aici tehnica preferată a Cătălinei Buzoianu, pentru care scena de la Piatra Neamț s-a dovedit un laborator experimental ideal.

O invitație la meditație, cu scene esopice

Interesant mi se pare faptul că în fișa artistică recentă – din anii '90 încoace – a Cătălinei Buzoianu, se află totdeauna menționat primul său spectacol pus la Piatra Neamț, în timp ce a doua sa colaborare cu T.T.-ul, din 1975, cu **Tinerețe fără bătrînețe** este trecută sub tăcere, deși cu aceasta a avut mai mult succes la public (80 de spectacole, față de numai 29 cu **Peer Gynt**), cîteva premii importante la Festivalul de artă teatrală de la Iași (Premiul pentru fantezie și popularitate, Premiul pentru regie, Premiul pentru scenografie și Premiul de interpretare pentru Horațiu Mălăele), la care se adaugă un turneu cu ecouri de excepție, în Franța, la Festivalul mondial de teatru de la Nancy, mai 1977. Omisiunea poate avea explicațiile ei: fie acesta nu se ridica la nivelul celorlalte realizări ori la profilul proiectelor mai noi, fie retorica etnografică, bine asimilată atunci în basmul prelucrat în registru poematic de Eduard Covali, a rămas suspendată sau depășită, undeva, în memoria lumii noastre teatrale, nemaifiind agreată de regizoare (în aceeași situație se află și montarea cu pronunțat iz etno-politic **Niște țărani**, din anii 80, de la Teatrul Mic, „sărită" din motive asemănătoare).

Cert este că **Tinerețe fără bătrînețe** trece printre succesele de arhivă ale T.T.-ului, pe nedrept uitate, cred, din cîteva motive. Mai întîi, distribuția de zile mari (*„Succesul unei piese de teatru începe odată cu distribuția. Mă gîndesc întotdeauna la actori și fac spectacole pentru ei"* – va declara mai tîrziu regizoarea), survenind la momentul unei primeniri de garnitură în cadrul trupei: plecaseră Mitică Popescu, Boris Petroff (lăudat constant ca un „comic rafinat"), Lucia Ștefănescu, Gelu Nițu, Nina Zăinescu, Sybylla Oarcea, în schimb veneau în „echipă" cîțiva actori care s-au dovedit achiziții „mari", în stare să schimbe maniera de reprezentație și chiar tipul de regizor în afinitate cu T.T.-ul: Horațiu Mălăele, Rozina Cambos, Gheorghe Dănilă – în special aceștia, alături de Luminița Gheorghiu, Ioana Pavelescu, Mihai Cafrița, Raluca Zamfirescu. Așadar, Cătălina

Scanned with OKEN Scanner

Buzoianu găsea, în 1975, o trupă remaniată la T.T., iar alegerea lui Mălăele în rolul principal, Dorde, presupunea o altă perspectivă asupra basmului, introducînd un subtil efect de distanțare în derularea sa. Intervine aici modalitatea polemică – un alt motiv de interes – în care directoarea de scenă trata basmul considerat printre cele de obligatorie referință în înțelegerea sufletului românesc. *„Spectacolul acesta* – declara Cătălina Buzoianu, în caietul-program – *dorește să fie nu numai o poveste ci, în primul rînd, să invite la meditație asupra unei teme dintotdeauna actuale, urmărind să transmită semnificația fantastică a unuia dintre cele mai profunde și mai grave mituri din cîte a creat geniul anonim al poporului român."*

Dacă în **Peer Gynt**, eroul era livrat deriziunii, aici, dimpotrivă, construindu-l cu risipă de mișcare și imaginație hîtră, se urmărea înălțarea lui Dorde (împreunare de Făt-Frumos și Păcală) în galeria fantastică. Lumea miraculos-fantastică, supranaturală, specifică basmului, era abordată cu ironie subțire, în răspăr, ba chiar cu unele îngroșări de nuanță, comentariu critic utilizat nu numai spre a da credibilitate eroului, dar și pentru a face suportabilă recuzita etno-folclorică de care trebuia să beneficieze punerea în scenă. Tratamentul acesta anti-retoric, fisurant, orice s-ar spune, pentru o piesă emblematică a autohtonismului nostru, de care se făcea atîta caz tocmai atunci, cînd revoluția culturală era orientată spre românismul de tip traco-dacist, însemna o mică erezie în montările de acest gen, nu doar o perspectivă înnoitoare. Este drept, unii cronicari au perceput *„ambianța de baladă românească, în stilizare elegantă, cu un subtil farmec evocator. În partea a doua (...) stilizarea e părăsită în folosul expoziției folcloristic-artizanale, finalul e inert și plat..."* (v. cronica lui Valentin Silvestru, „Regizori tineri, spectacole mature", în „România literară", 6 noiembrie 1975). Cred că regizoarea avea în atenție ca prin ambientul folcloric să atenueze criticile care puteau surveni la adresa tratării personajelor, în registru ironic, conform unei filosofii vitaliste, nicidecum eșuate în mioritism resemnat. De la G. Călinescu (**Estetica basmului**) era luată ideea că aspirația către veșnicie, nașterea și inițierea în misterele existenței se întîmplă prin cuplul Dorde-Murgul, calul sintetizînd experiența și înțelepciunea pe care trebuia să se bizuie tînărul, dar și avîntul spre ideal, zborul în necuprinsul cunoașterii. Spre deosebire de calul lui Harap-Alb, mai mult un străjer, un apărător de rele și un însoțitor buf (cum era interpretat de Valentin Uritescu, în spectacolul Zoei Anghel Stanca), Murgul lui Gheorghe Dănilă (*„actor de forță interioară"*, cum îl numea V. Silvestru) era întocmit cu sobrietate, istețime și francheță în depănarea înțelesurilor unui mit străvechi, cu trimiteri neobosite spre lumea de azi. Memorabile, rezistente în timp, rămîn scenele absolut antologice – în tenta experienței expresioniste – „Țara drumurilor încurcate" și „Țara tinereții fără bătrînețe", construite cu gustul pastei dense, a chipurilor grotești și absurdului, trimiteri sugestive la epocă, la timpul irosit în gol, în deșertul uscat al lipsei de ideal. Erau aici închipuite drama „încurcării drumurilor" și tinereții pierdute, proprie generațiilor intrate în captivitate sub comunism? Întrebarea nu a putut fi pusă la vremea cuvenită...

Scanned with OKEN Scanner

Drama „încurcării drumurilor" şi tinereţii pierdute

„Îmi place să modelez proză, poeme, orice mă incită într-un moment – transcriu dintr-o confesiune. *Îmi plac scenariile. Mă eliberează de constrîngerile piesei de teatru pe care mă simt obligată să o respect ca pe o partitură de dirijat."* (v. interviul luat de Mădălina Schiopu, revista „22", nr. 18/1999). Începutul acestei aventuri îl făcuse **Istoria ieroglifă** după textul atît de încifrat şi de greoi la lectură al lui D. Cantemir. (Mi-amintesc că, la seminarul din anul I la Filologie, profesorul Piru oferea un premiu şi un 10 la examen, celui ce reuşea să citească integral această carte, iar o colegă a obţinut un doctorat pentru descoperirea unor conotaţii în textul editat cu dificultate. Ce curaj, ce aroganţă la adresa exegeţilor literari, să „scoţi" din el replică şi acţiune!). A urmat **Tinereţe fără bătrîneţe**, care – cred – a întărit dorinţa Cătălinei Buzoianu de a da rost poemului „eroic" propus de Eduard Covali (destituit pe motive politice din funcţia de director al T.T.-ului, tocmai în perioada în care se repeta spectacolul), refăcînd textul împreună cu autorul şi dîndu-i coerenţa dorită. Din cîte ştiu, este singura sa experienţă în orizont pur folcloric şi laudele exagerate ale cronicarilor dramatici, care au omagiat cadrul „popular", în detrimentul reinterpretării uşor rebele a mitului, au descumpănit-o.

În mod mirabil, formula tratării în răspăr a dogmaticii mito-istorice va fi continuată, la T.T. de Emil Mandric, în spectacolul cu **Muntele** de D.R. Popescu, unde regele dac Dromichaites, interpretat tot de Horaţiu Mălăele, este demitizat, în tonalităţi anti-eroice, fără să submineze însă culorile exaltate cu care erau tratate fabulaţiile curente pe seama strămoşilor geto-daci.

Tinereţe fără bătrîneţe s-a aflat, cum spuneam, în turneul TT-ului, în Franţa, la Nancy, în 1977, unde s-a bucurat de succes, fiind considerat printre cele mai bune trei spectacole din cîteva zeci aflate în festival. *„Au încîntat pe francezi pur şi simplu vitalitatea spectacolului, ritmul şi succesiunea imaginilor, bucuria jocului colectiv, transparenţa lirică a spaţiului românesc* – declara la întoarcerea în ţară Emil Mandric, directorul abia numit al teatrului. *A fost un succes absolut... Primul nostru spectacol a făcut parte dintr-un amplu program românesc oferit în festival cu prilejul Centenarului Independenţei de stat a României. Iar* ***Tinereţe fără bătrîneţe*** *a fost un spectacol profund românesc!"* Poate utilizarea pronunţat propagandistică a spectacolului i-a displăcut Cătălinei Buzoianu, deşi nu puţine spectacole din cariera strălucită a acestei mari regizoare au fost utilizate în turnee „interculturale" (v. **Chira Chiralina**, **Croaziera cu Mediterana**, ambele după Panait Istrati etc.). Oricum, „reţeta" marilor prezenţe regizorale la T.T. a fost respectată: montarea a două spectacole, complet deosebite între ele, din care unul să fie experiment, iar celălalt pentru public, după modelul lui Andrei Şerban. În plus, Cătălina Buzoianu a dovedit că marii creatori nu pot fi cenzuraţi sau „virusaţi" ideologic, oricît de opresive ar fi vremurile...

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Momentul Emil Mandric

Tipul regizorului – „meseriaş", pe mîna căruia mergi la sigur, cu condiția ca textul să aibă resurse de „trăire". A venit invitat să monteze la Piatra Neamț, în anii '70, în plină ofensivă a „revoluției culturale", cînd se simțea nevoia unui director de scenă care să facă față lentilei ideologice, uneori de lugubră cruzime. Eduard Covali, directorul numit în 1969, supraviețuise cu destulă dificultate în această funcție pe care a onorat-o cu cert profesionalism, deşi perioada de detenție politică (victimă a represiunii de după revoluția ungară) cîntărea foarte greu în efortul său de a-şi păstra funcția şi de a menține cota ridicată a TT-ului în plină dictatură tematică. Un spectacol „dur", ca **Întunericul** lui Iosif Naghiu (1971 – regizor Constantin Marinesu), parabolă a confruntării între elita intelectuală şi vulgaritatea interlopă, fusese scos cu brutalitate de pe afiş, după numai şapte reprezentații, cu o „înfierare" exemplară în „Scînteia" (articol pe mai multe coloane, încărcat de reproşuri politice, semnat de N. Dragoş), a fost repede „scuzat" şi compensat de două piese cu „înalt conținut educativ" – **Ştafeta nevăzută** de Paul Everac, un text indigest, cu lungi discursuri de angajare partinică, aproape imposibil de jucat, şi o alta, lamentabil de plată, cu ilegalişti şi acțiune de un fals fără egal, **Patru oameni fără nume** de Radu Bădilă. Primul dintre acestea a fost încredințat ("poate scoate ceva") lui Emil Mandric, pe atunci director la Teatrul „Ion Creangă" din Bucureşti. Nu a reuşit să facă mare lucru – montarea a ieşit monotonă, plictisitoare, cu puține secvențe cît de cît „respirabile", în schimb i s-a promis că i se vor încredința şi texte bune, în stare să-l pună cu adevărat la încercare ca regizor, recunoscut pentru admirația sa față de Stanislavski şi modalitățile de teatru intens motivat şi tratat psihologic, de la ruşi. Aşa se face că la începutul anului 1972, vedea lumina rampei la TT **Ultima oră** de M. Sebastian, în montarea sa (al treilea Sebastian pus la Piatra Neamț, după **Steaua fără nume**, 1964, în regia lui Gh. Jora; şi **Jocul de-a vacanța**, 1968, în regia lui Gabriel

Negry), după care au urmat, în serie, **Mere pentru Eva** (1972), **Dosarul Andersonville** (1975), **Vara trecută la Ciulimsk** de Vampilov, **Timpul în doi** (1976), **Muntele** (1977), **Trei surori** (1979). Între martie 1978 – noiembrie 1979, Mandric a fost directorul TT-ului. După 1989, a revenit aici cu **Garden Party** de Vaclav Havel şi **Pădurea** de Ostrovski, de altfel ultimul său spectacol, pus în toamna anului 1997, în timpul realizării căruia nu a putut depăşi o criză cardiacă, în seara zilei de 6 decembrie. Premiera de pe 19 decembrie a fost, din acest motiv, una îndoliată.

Ultima oră de Mihail Sebastian – spaţiul interior

Încerc să rememorez ceva din atmosfera cîtorva din spectacolele lui Emil Mandric la Piatra Neamţ. În ziua premierei cu **Ultima oră** (19 ianuarie 1972) realizam o avanpremieră din care decupez cîteva pasaje interesante de citit şi astăzi, fie şi ca atmosferă, ca document, pentru a vedea cum funcţiona grila adaptării, în plină escaladare a revoluţiei culturale:

Eduard COVALI – directorul TT: Noua montare cu o piesă a lui Sebastian pe scena teatrului nostru nu face altceva decît să urmeze cu consecvenţă o intenţie mai veche – aceea de a da viaţă operei unuia din cei mai îndrăgiţi dramaturgi ai noştri, căruia i-am jucat pînă acum **Jocul de-a vacanţa**. **Ultima oră** mi se pare cea mai realizată piesă a lui Mihail Sebastian, cea mai interesantă – pentru lucrurile lipsite de echivoc pe care le spune. Departe de a fi o piesă cu caracter intimist, în care să avem de-a face cu variaţiuni lirice – admirabile, aşa cum numai Sebastian ştie să le facă, în **Steaua fără nume** sau **Jocul de-a vacanţa – Ultima oră** este ancorată într-o realitate istorică dată – România anilor dintre cele două războaie mondiale şi în care poziţia autorului este fermă. Este a treia colaborare a noastră cu regizorul Emil Mandric – un om care gîndeşte atent totul, şi avînd o bună cunoaştere a actorului şi a posibilităţilor sale.

Emil MANDRIC, regizorul spectacolului: Precedentele transpuneri ale **Ultimei ore** se pot reduce la una singură – spectacolul montat de Mony Ghelerter la Teatrul Naţional, în 1946, şi reluat cu deosebit succes în anii '51-'52. Firește, regizorul împreună cu o strălucită distribuţie au găsit forma ideală de transpunere a acestei comedii şi, din amintirile mele, este una din cele mai desăvîrşite montări ale acestei „trupe de aur".

În ceea ce ne priveşte, sîntem o altă generaţie şi am încercat să dăm glas modului în care noi, generaţia de azi, citim, simţim, reuşim şi putem să transpunem opera dramatică a lui Sebastian, adresîndu-ne – şi ştim aceasta – unui public care şi el este altul decît cel de-acum aproape două decenii. Am aprofundat capodopera aceasta, îndepărtîndu-ne puţin de text, nu îmbrăţişînd un simplu joc sau o distanţare de tip brechtian ci chiar în timpul lecturii am încercat să căutăm în noi emoţii, semnificaţii morale, poetice, de viaţă pe care piesa este capabilă să le stîrnească.

Scanned with OKEN Scanner

Rezultatul e un spațiu interior al fiecăruia dintre realizatori, în care apare pregnant caracterul de poveste frumoasă. De aceea, am căutat să imprimăm o nuanță ușoară de vis interpretării, suprapusă peste cea acuzator-satirică pe care am urmărit-o cu aceeași consecvență. În imaginea scenică coexistă aceste două motive – o lume de bîlci, a politicianismului veros și o alta de vis.

Mitică POPESCU – interpretul profesorului Andronic: Văd în rolul acesta un examen greu. Este o plăcută reîntîlnire cu teatrul lui Sebastian – spun reîntîlnire pentru că în urmă cu trei ani am jucat Bogoiu în **Jocul de-a vacanța**, tot pe scena TT. Experiență? Desigur. Andronic face parte din categoria rolurilor lirice, decurgînd dintr-o atmosferă poetică specifică teatrului lui Sebastian. Cred că-mi va fi unul din rolurile cele mai iubite. Plăcerea va fi ca spectatorii noștri să înțeleagă încărcătura afectivă cu care am abordat această partitură.

Lucia ȘTEFĂNESCU, în rolul Magdei Minu: Nu știu în ce măsură rolul meu va fi memorabil pentru spectatori, în schimb cred că spectacolul nostru va fi unul memorabil, va place. N-am mai jucat pînă acum în vreo piesă de Mihai Sebastian, în schimb am mai avut de-a face cu personaje ingenue, exaltate, romantice. A propos de memorie, rolul de față este însă de cea mai mare întindere dintre cele pe care le-am parcurs pînă acum. N-am avut niciodată atît de mult de memorat. Pentru subtilitățile cărora trebuie să le fac față și pentru plăcerea de a da viață unui personaj de o sensibilitate aparte cum este acesta, cred că îmi voi aduce de el mereu aminte cu dragoste.

Teodor DANETTI, în rolul lui Bucșan: Hotărît lucru, șocul cel mare a fost al meu de a mă afla în dreptul acestui rol la întocmirea distribuției. Ca să parafrazez o replică a Magdei Minu: l-am iubit pe Sebastian din prima clipă, de la prima lectură. De ce? Tangențe spirituale? Sper. Nu știu. Se zice că marile iubiri nu se pot explica. Fapt e că am pentru dramaturgul Sebastian o afecțiune veche. La drept vorbind nu sînt prea mulți ani de cînd m-aș fi distribuit eventual în Andronic, oricum mai înrudit cu structura mea psihică. Dar Bucșan? Nu m-am gîndit niciodată că-l voi juca. Pentru că n-aș fi cutezat să înfrunt interpretarea-etalon a maestrului Ion Finteșteanu. Apoi, pentru că Bucșan s-ar fi cuvenit încredințat unor actori cu umeri lați, figura plină de priviri ucigătoare, așa numitul „actor de greutate". N-am astfel de date. Dar tocmai această îndrăzneală de distribuție a regizorului Emil Mandric a fost prima indicație că trebuie să pornesc pe alte căi în creionarea rolului. M-a atras aspectul de „rechin-pirandellian" al personajului a cărui tărie se așează pe temelii șubrede.

Boris PETROFF, în rolul lui I. D. Borcea: În **Ultima oră,** interpretez ceva ce n-are nici o legătură cu ceea ce am realizat pînă acum. Face parte din categoria rolurilor așa-zis „temperamental siciliene" – posibil aparținînd unui clan mafiot, ca să zic așa. Rolul meu are un plus de vivacitate, de junețe. Colaborarea cu regizorul Mandric mi-a dat ocazia, în **Ștafeta nevăzută** să tratez un rol de o înaltă sobrietate, lucru greu de închipuit pentru mulți despre Petroff, fostul arlechin; de data aceasta un director venal, iar mai tîrziu, într-o viitoare premieră, un amant întîrziat. Deci, o

Scanned with OKEN Scanner

galerie de caractere care te căznesc şi dacă după munca aceasta obţii un rezultat plăcut, te simţi reconfortat.

Valentin URITESCU, interpretul lui Ştefănescu: Deşi un rol episodic, Ştefănescu mi-a pus mari probleme, mai ales pentru faptul că este o compoziţie; şi noi, actorii tineri nu prea sîntem puşi să facem compoziţii. Cînd am citit textul prima oară am avut convingerea că-mi voi realiza personajul foarte bine, dar pe parcurs m-am izbit de obstacole neînchipuit de grele. Am căutat, împreună cu regizorul Emil Mandric, să găsim linia personajului. Am mers pe linia zbirului şi nu ieşea. Acum, la ultimele repetiţii se pare că l-am intuit cum se cuvine. Iată de ce rolul acesta a devenit important pentru mine – tot acest zbucium, tot acest studiu m-au făcut să nu-l simt ca secundar, ci dimpotrivă, să-l consider o experienţă deosebit de utilă pentru întreaga mea carieră.

O colecţie de candori

Şi acum cîte ceva despre spectacol, pe un text considerat la acel moment un refugiu repertorial, în „lista" cu piese tematizate excesiv, impusă de „revoluţia culturală" a lui Ceauşescu. (Cred că merită să transcriu cronica.)

Creaţia dramatică a lui Mihail Sebastian a stîrnit şi continuă să stîrnească şi în momentul de faţă controverse. Istoricii şi criticii literari s-au apropiat de ea cu prudenţă, formulînd judecăţi de valoare severe, justificate de lectura celor patru comedii rămase de la autorul **Oraşului cu salcîmi**. *„Piesele sale ne pun în faţa unui comediograf agreabil, inteligent, dar lipsit de adîncime"*; *„Teatrul lui Sebastian potriveşte datele realităţii la fanteziile sale, idealizînd"* (Al. Piru – **Panorama deceniului literar românesc 1940 – 1950**). Reţineri de acest gen aflăm şi la comentatori străini, care, interesîndu-se de teatrul românesc, îl consideră pe autorul în discuţie un preocupat de personaje pierdute, *„zugrăvite cu o uşoară ironie, compensată de un lirism subtil, aproape neexprimat, amintind de autorii francezi ai teatrului intimist, contemporani cu el"* (Vito Pandolfi – **Istoria teatrului universal**, Bucureşti, 1971, vol. III).

Sebastian i-a avut, în schimb, drept aliaţi dintotdeauna pe oamenii de teatru, care cu fiecare prilej şi-au dovedit admiraţia faţă de romantismul său întîrziat, făcînd opinie comună cu marele public, şi el sentimental cînd este vorba să se amuze suferind, fie şi sedus de unda nostalgică – cu unele firide de lirism ieftin, bulevardier – care pluteşte peste lumea eroilor din **Jocul de-a vacanţa**, **Steaua fără nume**, sau **Insula**. O lume de visători camuflaţi, inteligenţi, o lume dominată de trio-ul celor trei binecunoscute eroine – Corina, Mona şi Magda – fiinţe sensibile, răspîndind în juru-le acea suficientă geană de aventură, o atare evadare semnificînd însăşi purificarea, nadirul unui miraj salvator pus în faţa ratării. Cu toată sclipirea replicilor, la o nouă lectură teatrul lui Sebastian apare obositor, cu un aer de romanţă melancolică în unele pasaje. Transpunerile scenice,

Scanned with OKEN Scanner

cu excepția celor ce l-au avut ca protagonist pe Radu Beligan, i-au adus deservicii dramaturgului cu atît mai mult cu cît, considerat ușor de regizat, a ajuns în anii din urmă să fie solicitat intens de teatrul de amatori. Nedreptate ce se cere curmată, vulgarizările distrugînd tocmai candoarea pe care mizează înțelegerea majorității personajelor sale, o candoare oscilînd între poezie și poză ironică, cvasi-balcanică. Or, pentru o atare întreprindere deloc ușoară sînt necesare niscai afinități și o cît de cît experiență în rezolvarea firescului scenic. Ca să devii admiratorul lui Sebastian trebuie să-i vizionezi comediile date pe mîna unor adevărați oameni de teatru.

Alături de **Insula** (piesă rămasă neterminată, dar întregită de Mircea Ștefănescu și jucată în anii '60, la Teatrul de Comedie), **Ultima oră** a cunoscut relativ puține montări (fiind reprezentată pentru prima oară la 25 ianuarie 1945, deci tot într-un ianuarie, în urmă cu 27 de ani, și reluată cu mare succes în anii '50, cînd a beneficiat de o magnifică distribuție, pe scena Națională din București). Iat-o acum pe afișul Teatrului Tineretului, într-o stagiune ce se vrea pact trainic cu publicul și mai ales cu generația tînără. Alegerea este potrivită, deși tentativa apare temerară în felul ei: handicapul, dacă nu e cel al spectacolului „de aur" mai vechi, rămîne atunci al benzii sonore, devenite „clasice" prin difuzarea frecventă la radio și cu care aproape ne-am obișnuit.

Anecdotă și culoare

Asistăm de această dată la o montare supravegheată meticulos și împănată cu subtilități organic subordonate intenției regizorului Emil Mandric de a crea o stare cufundată în ambianță anecdotică, în care un universitar, maniac și bănuit de ramolisment este surprins să-și găsească studiul consacrat lui Alexandru cel Mare în coloanele ziarului de scandal „Deșteptarea" și nu în revista de studii istorice căreia îl încredințase. Gafa aparținînd tipografilor irită pe studenta lui Andronic – Magda Minu, sedusă și ea de personalitatea Machedon-ului, dar mai ales pe industriașul Grigore Bucșan, care crede că afacerea sa Protar (de fapt orașul Prophtasia în textul istoricului) e pe cale să fie demascată. Ca să scape de pacoste, milionarul încredințează o sumă importantă cercetătorului și admiratoarei sale, pentru o călătorie de studii în Asia, pe urmele celebrului împărat.

Spectacolul lui Emil Mandric este unul al nuanțelor. Ca și în **Ștafeta nevăzută**, unde textul greoi capătă freamăt tocmai datorită unor indicații inteligente, în **Ultima oră** regizorul colorează, îmbracă totul în sugestii, ajutat de scenografia ingenioasă a Sandei Mușatescu. Personajele par cu capul în stele, chiar și venalul Bucșan, care nu sesizează farsa ce-i este pusă la cale de simpatica Magda; chiar și Borcea, cu redactorii săi, care par topiți de insuccesele „Deșteptării". L-am revăzut pe Mitică Popescu – actorul care va spune mereu că nu a fost descoperit de cronicari –, de data aceasta într-un Alexandru Andronic sensibil și naiv, cu o gesticulație înnobilată de finețe, fără nimic gratuit sau prețios.

Scanned with OKEN Scanner

Alături de el, am descoperit o actriță plină de culoare și mobilitate în Lucia Ștefănescu, despre care, mărturisim, nu presupuneam pînă deunăzi prea multe. Revelația distribuției rămîne, fără îndoială, Teodor Danetti, creatorul unui Bucșan deosebit de cel rigid cu care ne obișnuisem – un „rechin" nu diabolic, ci credul, temător la gîndul scufundării uriașului său edificiu financiar, melancolic, am zice, în măsura în care asemenea oameni pot fi melancolici. Că este un actor plin de resurse, ale cărui roluri de pînă acum nu s-au întîlnit în așa-numitul „gen", a dovedit-o Boris Petroff și cu acest prilej, mizînd pe un I. D. Borcea sclipitor, deloc împins spre caricatură. Apariții plăcute ne-au furnizat și ceilalți interpreți – V. Uritescu, într-un secretar de redacție astenizat; Cornel Nicoară – un ministru lingușitor, conturat din cîteva detalii izbutite; Eugen Apostol – un jurnalist flegmatic, spre deosebire de Eronim Crișan – unul zglobiu; Sibylla Oarcea – o țeapănă domnișoară Werner; Al. Lazăr, în Agopian; Ion Muscă, în Hubert; T. Atanasiu, în Niță; Eugenia Balaure, în Gaby; C. Cojocaru, în băiatul cu cafele; Marga Pavlidis, în Anna – și credem că am transcris întreaga distribuție.

Tentațiile bulevardiere, de un grotesc neaprofundat, nu i-au epuizat pe realizatori și cînd evocăm aceste scăderi ale spectacolului ne gîndim mai ales la primul act, precum și la unele pasaje deplasate din ultimul.

(„Ceahlăul", 28 ian. 1972)

Ieșirea din „cursa" ratării provinciale

Iată ce scriam despre o altă creație de valoare a lui Emil Mandric, **Vara trecută la Ciulimsk** („Tribuna", 29 iulie 1976).

Alexandr Vampilov este unul din dramaturgii de succes pe scenele sovietice, piesele sale – puține la număr (autorul s-a stins din viață în urmă cu 4 ani, ca urmare a unui tragic accident, în vîrstă de numai 35 de ani), bucurîndu-se de aprecierile unanime ale criticii de specialitate. Pentru prima oară o piesă a lui Vampilov vede lumina rampei în țara noastră, grație Teatrului Tineretului, care a apelat la unul din cele mai reușite texte ale sale – **Vara trecută la Ciulimsk** (în traducerea fluentă, colorată a Tatianei Nicolescu). Ciulimskul este o localitate pierdută undeva în Siberia, în mijlocul taigalei, un tîrg anonim în care oamenii își consumă ambiții mediocre sau se retrag spre a-și răzbuna nedreptățile ce le-au uzat existența. Atmosfera piesei e cehoviană, fără îndoială, și spunînd aceasta nu înseamnă că-i umbrim universul, pentru că Vampilov știe să declanșeze cu subtilitate tensiunea dramatică pe seama unei suite de întîmplări amare în firescul, în adevărul lor profund. Dramaturgul luptă cu superficialitatea, cu acea sorginte camuflată a răului, în trecerea banală a timpului, apelînd la personaje aparent diferite ca structură, în realitate cufundate în platitudine, pe care doar un „șoc" – în cazul de față iubirea ratată a Valentinei, servitoarea de la ceainărie, pentru uzatul judecător Șamanov – le poate scoate din inerție, din cenușiul vieții de fiecare zi. De

Scanned with OKEN Scanner

altfel, critica a observat, în cazul pieselor lui Vampilov, că ideea de bine, de ieşire din „cursa" ratării provinciale se produce prin intermediul unor personaje feminine (la fel Faina, în **20 de minute cu îngerul**, lucrare publicată recent, în medalion, de revista „Secolul 20"), ceea ce îi permite autorului să le confere acestora un relief aparte, plin de puritate şi candoare. Este şi cazul Valentinei, personaj contrastant cu celelalte din jur, care ocroteşte inutil un spaţiu simbolic, numai al ei – acea grădiniţă prin care calcă toată lumea, năruindu-i cu furie gardul împrejmuitor.

Emil Mandric a conceput un spectacol echilibrat, dozînd permanent traiectoria personajelor, în folosul ideii generoase a textului, care admite în final purificarea acestor firi degradate moral, printr-un şocant examen de conştiinţă. Montarea ţine seama de efectele piesei (de altfel, în teatrul lui Vampilov apar mereu tentative de crimă sau sinucideri eşuate, dar totul e învăluit într-o notă de lirism, care avantajează din plin limpezirea destinelor aduse în scenă. La crearea acestui cadru, în care nuanţele să nu treacă neobservate, contribuie desigur şi decorul lui Dan Jitianu, funcţional şi suficient de auster pentru a sugera personajelor impresia de fragilitate, de risipire. Şi de loc în ultimul rînd, distribuţia spectacolului face ca această premieră absolută să intre între realizările de referinţă: Corneliu Dan Borcia, într-un Şamanov ezitant, oscilînd între resemnare şi acţiune, Cătălina Popescu în Valentina, într-un rol dificil, rezolvat cu destulă sensibilitate, Valentin Uritescu, într-o postură pe măsura expresivităţii sale deosebite – inofensivul funcţionar Maciotkin, plin de automatisme verbale de şedinţă; apoi Catrinel Paraschivescu (Kaşkina), Cornel Nicoară (Dergaciov), Triana Pârlog (Paşka), Eugenia Balaure (Ana), C. Ghenescu (Ermeev), Al. Lazăr (Panigalov) – cu toţii formînd o galerie complexă, în care fiecare individualitate se dezvăluie conturată psihologic. **Vara trecută la Ciulimsk**, pe scena din Piatra Neamţ atrage atenţia asupra unui autor nou pentru publicul nostru, dar şi asupra unei trupe care-şi respectă profesionalitatea.

La marginea dintre real şi ireal

Interesantă, ca din partea unui practician al scenei, mereu în căutare de tensiuni purificatoare, mi se pare, astăzi, declaraţia pe care mi-o dădea Emil Mandric despre piesa **Timpul în doi** (**Lapte de pasăre**), cu prilejul premierei piesei lui D. R. Popescu (9 dec. 1976):

*„Redusă la o fabulă elementară, piesa **Timpul în doi** developează clişeul unei crize în viaţa de familie. Rudimentar, ea ar putea fi citită ca o istorie sentimentală: a unui adulter care n-a avut loc, a unei crime care nu s-a petrecut, a unei evaziuni reprimate. Da, numai că dramaturgul este tot atît de departe de rămînerea la cazuistica sentimentală, pe cît de mare este distanţa între dezbaterea subtilă de idei şi puerilitatea dramoletelor de serie. Tulburătoare întrebări, o meditaţie grav-ironică, reflecţii adînci cu caracter existenţial înscriu această*

Scanned with OKEN Scanner

ultimă operă dramatică a lui D. R. Popescu tocmai pe orbita teatrului de idei. În fond, scriitorul face o analiză a moralei raporturilor între parteneri, a comportamentului supus uzurii, a rutinei şi liniştii sub care mocneşte revolta, ridicînd cu acuitate exigenţe etice capabile să învingă frica de boală (bovarismul este şi el o boală) şi care se opun mediocrităţii, incomunicabilităţii, morţii premature a spiritului într-o relaţie umană.

Spectacolul încearcă să extragă din piesă sensul purificator al unei crize, ca un exorcism. Am gîndit spectacolul la marginea dintre real şi ireal, dintre lirism şi grotesc, supunînd judecăţii spectatorilor tandreţea şi abjecţia (cum ar spune Teodor Mazilu) unui anumit evazionism. Am extins în metafore plastice lumea de reprezentări ale memoriei imaginîndu-mi că timpul este, fizic vorbind, un personaj. Şi mai ales mi-am propus – nu ştiu dacă am reuşit – să fac cît mai limpezi trimiterile atît de surprinzătoare ale acestei piese metaforă."

Putem desprinde din această confesiune cîteva calităţi ale modalităţii regizorale frecventate de Emil Mandric, ale cărui spectacole realizate la Piatra Neamţ s-au bucurat de comentarii sensibil mai ample, mai analitice, mai generoase, comparativ cu cele lucrate pe scenele din Bucureşti sau Ploieşti. Îl interesa „teatrul de idei", asediind textul cu interogaţii, transferate încet-încet în jurul imaginii teatrale, care căpăta o notă de reflecţie grav-ironică, extinsă spre radiografia existenţială a personajelor. Pigmentul liric, introspecţia psihologică, producătoare de himere, de obsesii, de închipuiri, împinsă uneori spre dezlănţuiri purificatoare, fie şi cu iz tandru-slav, amintind de filmele lui Mihalkov sau Loteanu – toate aceste soluţii configurau un stil pregătit să tempereze retorica unor replici greoaie. Pe de altă parte, străbate în textul pe care l-am citat o frică a autorului de a nu-i fi interpretată realizarea ca „evazionistă", termen stigmatizant în codul propagandistic, în stare să producă frisoane. Mandric îşi lua măsurile de precauţie, dînd a înţelege că intenţia sa chiar asta a fost: să „judece" fără menajamente „un anumit evazionism", de fapt insistenţa în visare a personajului feminin Emilia (Carmen Petrescu), cea căreia îi dădeau tîrcoale tot felul de fantasme! Nu e bine, tovarăşi, mai bine este să studiem fenomenul decît să-l lăsăm să-şi facă de cap! **Timpul în doi**, spectacol plăcut, uşor romanţios, a ieşit cu bine, dar ca să deruteze posibile interpretări cenzurative, regizorul trebuia să-şi „acopere" atît urmele de curaj, cît şi pe cele de conformism. Discuţia se poate extinde spre un întreg studiu de caz...

Muntele, este considerat cel mai bun spectacol al lui Emil Mandric la TT (premiera – 13 iunie 1977), cu tratarea demitizantă, în răspăr, a strămoşilor noştri, dacii. Aprecierea aceasta, perpetuată între critici, este oarecum nedreaptă pentru că dezavantajează alte spectacole, mai bine realizate, comparativ cu piesa istorică a lui D.R. Popescu, abundent retorică şi cu un fior dramatic destul de timid. Mandric a compensat aceste inconveniente, prin distribuirea lui Horaţiu Mălăele, în rolul lui Dromichaites (ceea ce deturna „cerinţa" de a contura ceva din calităţile Marelui Conducător în figura eroului evocat, cîtă vreme Mălăele nu putea sugera absolut

Scanned with OKEN Scanner

nimic în această privinţă!), dar şi prin crearea unei atmosfere legendare datorită muzicii excepţionale a regretatului Dorin Liviu Zaharia („nebunul cu imaginaţie de dat la tot satul" cum îl alinta unul din actori). În pofida carierei destul de bogată făcută în ţară, printr-o înregistrare T.V., şi străinătate (turneu la festivalul de la Nancy), am rămas rece la acest spectacol plictisitor pe unele porţiuni şi cu multe elemente paleo-etniciste discutabile.

Plecat de la conducerea teatrului în toamna lui 1980 (în locul său fiind numit prof. Gheorghe Bunghez), Emil Mandric nu a mai vrut să pună nimic în scenă la Piatra Neamţ pînă imediat după revoluţie, când a acceptat să regizeze o piesă de Havel destul de complicată, spre a-şi dovedi profesionalismul şi puterea de adaptare la viziunea interioară a textului.

Triumful „interzişilor": Vaclav Havel

Admirator al lui Beckett şi al modalităţii teatrului absurd, Vaclav Havel şi-a văzut piesele jucate totdeauna cu întîrziere, voga sa în Est, produsă odată cu căderea comunismului, scoţîndu-i la iveală opera într-o selecţie absolut arbitrară, fără să aibă în vedere momentul scrierii lor, nici vreo ierarhie valorică în interiorul întregii creaţii. Din informaţia pe care o deţin, spectacolul cu **Garden Party**, pus în toamna lui '90 la Teatrul Tineretului, este prima montare a unui text de Havel în România, după premiera absolută petrecută în 1964, la Praga. Traducerea, semnată de Jean Grosu, a circulat intens în Bucureşti, din mînă în mînă, în timpul „primăverii" de speranţă a Cehoslovaciei, fiind atunci chiar pe punctul de a vedea lumina rampei. N-a fost să fie, aşa încît efortul traducătorului a rămas sortit sertarului, timp de mai bine de 20 de ani, pentru a căpăta abia acum succes la marele public. Nu ştiu dacă este piesa cea mai reuşită, cea mai importantă ori cea mai reprezentativă pentru Havel, dar – fie şi ca eşantion – **Garden Party** are toate datele de a recomanda un mare dramaturg, nicidecum epigon al teatrului „absurd", ci experimentator pe cont propriu al dramei limbajului şi al unui mai-mult-decît-absurdul, pe care numai recluziunea în societatea de tip comunist-totalitar îl poate inspira şi salva de riscul oricărei maniere. Nu şi-a pierdut oare, între timp, din efecte, din putinţa de a rezona doar la o clipă istorică revolută? Îndoială inutilă, deoarece Havel construieşte o parabolă, o istorisire imaginară, cu o putere de aluzie extrem de tăioasă, de vehementă.

Ca la mulţi dintre post-moderni, autorul ceh dă impresia unei inabilităţi în materie de teatru, scapă stîngăcii şi se arată dezinteresat de gradarea şocurilor conflictuale, amestecîndu-le efectele voit dezordonat. *„Nu îmi place să citesc piese sau cărţi despre teatru* – declară el într-un loc. *La majoritatea teatrelor nu îmi place să mă duc, am o opinie personală cum s-ar zice, despre genul de teatru care-mi place şi îmi scriu piesele în acest spirit, asta-i tot".*

Scanned with OKEN Scanner

Reformatorii şi „limba de lemn"

În **Garden Party**, extraordinară este fabricarea şi punerea în lucru a *„limbii de lemn"*, limba clişeelor în canonul ignoranţei şi al platitudinilor triumfaliste, proprie ideologiilor extrem-autoritare. Imitarea *„limbii de lemn"* cu o alta la fel de greoaie, de „fixă" şi greu de rostit, în rezidualitatea ei mistificantă, presupune şi conceperea unei lumi la fel de frigide, de inconştiente la golirea de sens a cuvintelor, rezultate - răsfrînte? - din lumea uniformă, atinsă de o adevărată voluptate a falsului, proprie sistemului îndrăgostit de semantica minciunii. Alegoria cu acest *„garden party"* mizează pe ritualul discreditării instituţiilor şi cuvintelor, care odată intrate în „serbarea" populară a posesiei comuniste, se vulgarizează, îşi suprimă distincţia originară. Aici bîntuie funcţionarii „lichidatori", meniţi să compromită orice ating, şi alţii, „deschizători", care dau impresia că înnoiesc totul în societate, între cele două categorii existînd o armonie de festin umil, încurajat de exaltarea vreunui maestru de ceremonii, cu gustul discursurilor lungi şi plicticoase. Cine trece prin „grădina", cu pretenţii de înaltă societate a celor mărunţi, riscă să se modifice, să se dez-umanizeze, dobîndind subit gustul puterii şi al perseverenţei în impostură, prin rapida deprindere a idiomului ermetic, care şi-a pierdut orice legătură cu realitatea. Este ceea ce se întîmplă cu eroul piesei, Hugo Pludek, intrat stingher, cu bună credinţă, în perversa protipendadă, pentru a se mişca mereu mai dezinvolt prin ea şi a urca în ierarhia „lichidatorilor", iluzionînd toată familia cu misionarismul său - cum altfel decît? – eroic.

Cam asta este tot ce se întîmplă în piesa lui Havel, în care naraţia e răvăşită, anulată de jocul neantizant al vocabulelor goale, „oarbe", care ele ocupă din ce în ce mai îndrăzneţ scena, destituind personajele din orice relaţionare firească. Iată un scurt eşantion din actul al treilea, unde este desfăcut întreg mecanismul unei iraţionalităţi sociale pe cît de infatuate, de pline de ea, pe atît de ridicole. Aici se hotărăşte soarta celor două mari departamente, „deschizătorii" şi „lichidatorii", „conservatorii" şi „reformatorii", „leniniştii" şi „staliniştii", „brejneviştii" şi „andropoviştii", „ceauşiştii" şi „iliescienii", în ultimă instanţă, dacă vrem neapărat o grilă accesibilă: *„HUGO: Cel mai bine ar fi să se organizeze ambele cursuri paralele: deschizătorii să-I instruiască pe funcţionarii lichidatori şi funcţionarii lichidatori pe deschizători. DIRECTORUL: Şi deschiderea cine ar urma apoi s-o facă? Funcţionarul lichidator instruit deschizător, sau deschizătorul instruit lichidator? HUGO: În cazul acesta ar trebui să se organizeze încă un curs: funcţionarii lichidării instruiţi deschizători i-ar instrui pe deschizătorii instruiţi în lichidare, iar deschizătorii instruiţi în lichidare i-ar instrui pe funcţionarii lichidatori instruiţi în deschizători. DIRECTORUL: Asta înseamnă că pe urmă deschiderea ar face-o deschizătorul instruit lichidator de către funcţionarul lichidator instruit, instruit deschizător de deschizătorul de meserie? HUGO: Se înţelege că al doilea(...). Şi cine n-ar vedea în spatele intenţiei lor, poate subiectivă... DIRECTORUL: Consecinţa obiectivă, sigur negativă...*

Scanned with OKEN Scanner

DIRECTORUL şi HUGO: Provocată de urmările unei izolări nesănătoase a întregii instituţii, care a făcut ca unele elemente pozitive din activitatea serviciului de deschizător să fie în mod necritic supraapreciate şi, totodată, exagerate, unilateral, de anumite elemente negative din activitatea comitetului pentru lichidare, fapt care, în cele din urmă, a dus la situaţia că, în perioada... (Directorul nu mai face faţă). HUGO: În care o nouă activitate a tuturor forţelor pozitive, în cadrul Comitetului pentru lichidare, a ridicat din nou Comitetul pentru lichidare în fruntea activităţii noastre, ca pe un bastion puternic şi înţelept al unităţii noastre tocmai serviciul de deschideri să fie acela..."

De observat că modalitatea scriiturii teatrale aminteşte de Ionescu ori Genet, cu tratarea alienantă a limbajului, la care Havel adaugă o insinuare parodică, din ce în ce mai halucinantă în delirul ei fără fond, dată în seama unei voinţe demonice. Persiflarea emfazei cu care această voinţă îşi propagă iluzia progresului prin stagnare în haosul cuvintelor, reprezintă unda de „raţiune rece" care străbate scenariul, urcînd pe serpentina inexplicabilului întreg cinismul unui cod represiv, prin chiar eufemismele sale. Idiomul piesei lui Havel, imitînd asprimile rebarbative ale monolitismului oficial de tip totalitar, pune cele mai delicate probleme, fără îndoială, actorilor, care trebuie să reproducă o limbă de lemn la pătrat, dacă pot să-i spun aşa, o limbă obscură, de o bolnavă ignaritate. Falsul îndeobşte este greu de reprodus, cu atît mai mult invenţia (sau re-invenţia) falsului.

Ion Muscă – actorul cu debit absurd

Spectacolul, dat în grijă lui **Emil Mandric**, depăşeşte handicapul impus de luxurianţa parazitară a textului, deşi nu lasă neobservată performanţa interpreţilor de a şi-l face uzual, într-un ambient din cele mai banale cu putinţă. În felul acesta, barochismul pseudo-doct (ce sînt activiştii de tip Hugo Pludek, dacă nu nişte *„preţioase ridicole"*?) al scriiturii erupe şi „creşte" nestingherit pe fondul unei scenografii mic-burgheze, reţinute în excese. Ba, am putea spune, pe cît de impetuos este textul în prăvălirea sa înfricoşătoare, pe atît de neutru este elaborat decorul, de către Diana Cupşa, unul cenuşiu şi fad, *„grădina deliciilor"* din utopia comunistă (dacă e permisă şi această conotaţie dată titlului), fiind de un kitsch mizer, cu semne presărate de prost gust şi degradare. Regia e prudentă, expansivă, clarificînd cu atenţie nuanţele voit criptizate ale replicilor şi mulţumindu-se cu o atare performanţă, fără să se aventureze în tratarea mai îndrăzneaţă, spre parabolă (nu neapărat indexială) a piesei lui Havel.

Jocul „lichidărilor" şi „deschiderilor", în care totul pare să se schimbe, fără să se mişte mai nimic de la locul său, permitea trimiteri interesante spre lumea est-europeană de azi şi mai ales la panica post-revoluţionară de la noi, unde „comisiile" suprimative, de privatizare, caută soluţii conservatoare, agitînd stindardul „progresului" cu orice preţ.

Scanned with OKEN Scanner

Hugo Pludek ar putea fi, astfel, un urmaş al lui Caţavencu al nostru, căţărîndu-se în ierarhia politică tocmai atunci cînd lasă impresia că se prăvăleşte, cu un debit verbal de o complexitate odioasă. E tonalitatea în care îl surprinde actorul *Ion Muscă*, în personajul cel mai important - ca anvergură, dar şi ca dificultate - pe care l-a realizat în cariera sa: un arivist sentenţios şi abil, cuvîntînd mult şi steril şi înaintînd pe scara de serviciu a politicii, cu instinctul de a „iscodi" (a spiona, spus pe şleau) şi a discredita orice principiu. Greutatea rolului rezidă mai ales în obezitatea deosebită a discursurilor sale, complicate prin verbozitate iraţională, prin desfrîu de aserţiuni, la graniţa între stupiditate şi bufonerie. Ion Muscă trece cu succes acest impas şi aş spune că imprimă un firesc derutant absurdului, îl accesibilizează, fără ca prin asta să modifice datele parcimonioase în sensuri ale întregii montări. Montare la a cărei limitată reuşită contribuie restul distribuţiei – Cătălina Murgea („împrumutată" de la Teatrul „Bacovia" din Bacău, dar, să nu uităm, debutantă – în anii '60 – la T.T.) şi Cornel Nicoară, în rolurile părinţilor lui Hugo, mic-burghezi exaltaţi, în intenţia autorului, care şi-au oferit odraslele noii societăţi. Foarte contorsionate evoluţii au Constantin Ghenescu (Plazak, un vechi combatant, meşter în recitative propagandistice) şi Corneliu Dan Borcia (un Director cînd de tip vechi, cînd de tip nou, buimac de ezitarea sa), cărora li se adaugă - într-o vervă nărăvaşă, trepidantă, rupînd ritmul cîteodată trenant al spectacolului - Liviu Timuş (un Secretar al comisiei de lichidare). Roluri discrete au Florin Măcelaru (în fratele lui Hugo, Petr) şi Daniela Bucătaru (în Amalka, poştăriţa, amintind de aprodul lui Gogol, din **Revizorul**).

Spectacolul cu **Garden Party** avea meritul să ateste ambiţiile cu care Teatrul Tineretului a pornit, după Revoluţie, în recuperarea unor texte interzise multă vreme pe scenele româneşti. Din păcate, „moda Havel", la noi, a trecut repede, mai repede decît s-ar fi bănuit...

Scanned with OKEN Scanner

Ascuns într-o lojă (III)

De la Paris, Emil Cioran confirmă unui ziarist că a renunţat definitiv la scris şi că acum nu face altceva decît să citească. Citeşte un studiu în patru volume despre Pascal şi multe biografii şi memorii, căutînd să-şi apropie opera *„unei persoane ce a trăit cu speranţa într-o revoluţie şi apoi a fost deziluzionat de ea. (...) Mi-s dragi cei ce au trăit iluzia şi decepţia revoluţionară, oricare ar fi fost orientarea lor politică. Revoluţia franceză a produs mulţi din aceştia."* Între cuceririle revoluţiei franceze, Cioran nu uită să amintească şi „obiceiul delaţiunii", pe care francezii – atenţi cu propriile descoperiri – l-au observat pînă spre zilele noastre, în timpul ocupaţiei germane. În rest, Cioran se amuză de morbideţea românilor în a se „franţuzi", cînd au ocazia, şi promite să nu se întoarcă niciodată în România. Subiect excelent pentru o piesă de teatru!

Un sfat dat, ocazional, de regretatul Dinu Kivu, pentru care a fi cronicar dramatic devenise o profesiune: „Idealul cronicii dramatice este momentul în care ajungi să echivalezi în cuvinte frumuseţea gestului scenic. S-o echivalezi întrutotul nu vei reuşi niciodată, dar să redai ceva din fiorul de pe scenă în cuvintele aşternute în cronică, asta merită să poţi. Cronicarul este un detector de nuanţe".

Ca să ajungă marele Bach, genialul Bach, metafizicul Bach, Bach a trebuit să fie mai întîi un bun meşter de orgi, ştiind la perfecţie să demonteze şi să le monteze apoi la loc, după ce descoperea firava defecţiune de sunet, în tuburile aristocratului instrument.

(Din **Jurnal** '91): Laurenţiu Ulici îmi aduce aminte (în memoria mea această secvenţă devenise destul de vagă) premiera, din primăvara lui '81, cu **Muştele** lui Sartre, cînd a invitat la Piatra Neamţ o familie sfioasă, ciudat de stingheră în felul

Scanned with OKEN Scanner

ei: el, întors de curînd dintr-o norocoasă aspirantură la Grenoble; ea, căutînd să neutralizeze prin şarm, fără ostentaţie, un excedent de vîrstă; el, cu un surîs preeminent şi uşor arogant, interesîndu-se de un coleg, pentru care venise special să-l întîlnească aici (colegul fiind fericitul ginere al lui Angelo Miculescu, pe atunci agricultor de nădejde al ţării!); ea, cu discretă insistenţă de a „explica" în şoaptă un subtext al spectacolului. Ştiu pe cineva care, imediat după Revoluţie, avea să profite de această întîlnire care risca să moară definitiv în banalul provincial, ba chiar să rişte un „mesaj" de adeziune, pe cît de stupid, pe atît de ridicol, la prima venire a minerilor în Bucureşti şi nu ştiu dacă postul, suficient de înalt, ce îl deţine acum nu-şi are originea în acea seară de premieră cu **Muştele**, cînd anonimii invitaţi ai regizorului erau Petre Roman şi soţia sa.

După ce, ani mulţi, leucemia şi cancerul au făcut vogă printre temele predilecte ale literaturii (aş mai avea, oare, răbdare să citesc încă o dată **Love Story**-ul lui Segal?), a venit rîndul maladiei sida să provoace imaginaţia romancierilor. Premiul Madicis pe 1990 a fost acordat în Franţa, unei cărţi cu un atare subiect, **Les quartiers d' hiver** de Jean-Noël Pancrazi, unde boala e numită eufemistic „răul mov", iar naraţiunea se naşte din simpla observaţie a dramelor pariziene de acest fel. Autorul consideră că anii '90 vor fi dominaţi de acest „rău mov" şi că el este propriu lumii nocturne a oraşelor, cu serbări morbide, obsedate de inocenta dezamăgire a excitaţiei. Îmi aduc aminte de unul din primele personaje „drogate" din literatura noastră, eroul lui Mircea Eliade din **Lumina ce se stinge**, a cărui finalitate era magia neagră. Finalitatea lui Joep, pictorul lui Pancrazi, este plăcerea de dincolo de plăcere, plăcerea lentei sinucideri, a celor ce nu-şi fac în nici un fel iluzia că vor reveni la „normal", că se vor vindeca. *„Destinul le bate la uşă"*, cum sună o vorbă celebră, din momentul ratării purităţii prin perversiune. Din acel moment, cum spune autorul, viciosul de „mov" se luptă acerb nu ca să trăiască, ci să moară şi voluptatea asta este – se pare – neasemuită.

(Din **Jurnal** '82): O experienţă inedită: un cronicar literar se metamorfozează în regizor! La Teatrul Tineretului au loc ultimele repetiţii la piesa **Muştele** de J.P. Sartre, spectacol care promite să se înscrie ca unul din evenimentele stagiunii. Regia a fost încredinţată lui Laurenţiu Ulici, aflat dacă nu la primul contact cu teatrul, atunci la prima experienţă de asemenea anvergură. (*„În concepţia mea, regia e foarte apropiată de critică. Regizorul, ca şi criticul, interpretează texte: primul vizualizează interpretarea, celălalt o noţionalizează, o <<scrie>>"*). Atmosfera de repetiţie pare una aparte decît cea obişnuită: relaxată, de studiu şi căutare colectivă. Actorii analizează fiecare cuvînt, fiecare „stare", discern soluţiile cele mai avantajoase. Scenografia, evident nefinisată, trimite la un teren de tenis, tăiat de un fileu şi dominat de un înalt scaun de „arbitru" – loc în care se petrec conflictele piesei. În special „motivarea" mişcării actorilor îl pasionează pe L. Ulici: intră des pe scenă, corectează o nuanţă (*„Încearcă şi*

Scanned with OKEN Scanner

aşa..."), pretinde coerenţă şi logică *(„Chiar ţi-e teamă!..."; „Să fie o chestie lăuntrică, nu exterioară", „Trebuie să creezi starea asta ca finalul unui întreg proces petrecut cu tine. Aici se schimbă, violent pentru spectator, tonalitatea piesei. El nu ştie pentru ce ai făcut crima. Abia acum se produce schimbarea"*; este vorba de scena Oreste – Electra, P. Chiribuţă – Coca Bloos).

Muştele reprezintă prima întîlnire a trupei din Piatra Neamţ cu dramaturgia sartriană *(„M-am apropiat de acest text nu dintr-un motiv special, ci pentru că mă ajută să spun ceea ce cred eu că ar putea fi nou – în relativ – pe scenă. E o piesă modernă pe model antic, iar eu nu fac decît să accentuez cîteva calităţi ale textului. Spectacolul se îndepărtează eventual de text prin accente, nu prin modificări")*. De asemenea, se propune o meditaţie lucidă pe seama istoriei şi a timpului nostru. *(„Problematica piesei o constituie traiectoria libertăţii în responsabilitate, prin angajare. În acelaşi timp, este şi o privire a libertăţii într-un context socio-istoric, care să evidenţieze distribuţia rolurilor în istorie, culpabilitatea etc.")*. Actorilor le este propusă o tonalitate cerebrală de spectacol de care, unii din ei, s-au dezobişnuit. *(„Am avut plăcerea de a lucra într-o atmosferă intelectuală, ca să folosesc un cuvînt preţios, lucru cu atît mai important cu cît la T.T. există tendinţa, justificată oarecum în experienţa teatrului, de a <<juca>> rolurile. Asta poate din înclinaţia unor actori spre comedie. **Muştele** e o dramă şi prin ea interpreţii au vrut să iasă dintr-un marasm comediografic, în care au avut performanţe, dar care îi îngrădea, le diminua forţa şi capacitatea, îi făcea să devină monocorzi")*. În experienţa trupei, colaborarea cu un critic literar, neprofesionist ca regizor, dar profesionist în contactul cu arta, va conta foarte mult. *(„Teatrul acesta e unul de stare, de situaţii cum spune chiar Sartre, situaţii existenţiale, fireşte")*.

Dintr-un interviu pe care mi-l dădea Mitică Popescu, la momentul **Balul hoţilor**: „Eu nu prea sar în ochii criticilor, pentru că nu ştiu să scot efecte spectaculoase. Jocul meu este discret, cuminte chiar. Zic că trebuie să fim în pas cu noul, cu experimentele, dar să ne gândim şi la spectatorul demodat, lăcrimînd la **Paharul cu apă**".

(Pentru **Zodia tăcerii**): Într-un oraş de provincie, doi pictori lucrează de zor şi pe întuneric. Unul din ei concepe un monumental tablou Lui, Marelui Bărbat, în dominantă triumfal-purpurie; celălalt e cu totul acaparat de tabloul Ei, al Marii Academiciene, în dominantă mov nobiliar! Pînzele trebuie să fie gata la începutul lui ianuarie, lună lăsată de-a pururi pentru ofrande omagiale şi de ele se interesează zilnic o duzină de activişti de pe diferite trepte ierarhice. Preţul – 20 mii lei pentru fiecare. Pictorii muncesc zi şi noapte, cu gîndul la sumele promise, din care – în ciuda insistenţelor – n-au primit nici un avans. Muncesc şi nu se sinchisesc de ce-i afară, năzuind cu ambiţie la galeria marilor deşertăciuni, ale secolului şi la gloria de a fi imortalizat perechea chintesenţială a neamului. Constată doar că – de la o vreme – insistenţii activişti nu le mai forţează uşa atelierului şi nici nu li se mai fac

Scanned with OKEN Scanner

promisiuni pecuniare la telefon, odată cu unele „indicații", pentru ca reușita artistică să le fie deplină. Vor afla abia într-un tîrziu că Modelul lor a căzut de la putere și că pînzele trebuie ascunse de mînia revoluționarilor. *„Măcar dacă revoluția întîrzia o săptămînă-două, să ne fi dat banii..."* – ar fi spus unul dintre autori. Problema e alta: dacă un volum ilustrat din seria **Omagiu** costă, la bursa neagră, 100 –120 de dolari (!), cît ar valora un tablou din perioada cultică tîrzie? Uite că le-a venit un alt timp...

Intelectualul, însinguratul, ca „maestru al dezamăgirii", tentat mereu de călătorie și exil, cosmopolitul vis-à-vis de „prostia patriotică" și de „religia majorității", nu e altceva decît un ins *„care numai prin prezența lui arată că societatea face dreptate dreptului la dezbatere"* (Bernard Henry Levy).

Scanned with OKEN Scanner

Basme şi fantezii de tot felul

Pe cînd Laurenţiu Ulici devenise regizor

Orice spectacol constituie, în ultimă instanţă, o exegeză asupra unui autor şi a unei opere. Nu trebuie să surprindă de aceea cutezanţa unui critic literar de a încerca un *altfel* de studiu decît cele cu care s-a obişnuit, apelînd la posibilităţile de comentariu nelimitate ale scenei. G. Călinescu – el însuşi un pasionat al „înscenărilor", pe care le regiza cu voluptate, neomiţînd să se distribuie în vreunul din roluri – spunea că un critic îşi capătă statura adevărată numai dacă acceptă să se rateze în cît mai multe genuri ale artei. Atunci abia avîntul speculativ e consolidat de acea „libertate a sensibilităţii", atît de necesară „obiectivităţii" critice. Laurenţiu Ulici, căci el este cel urcat acum în tărîmul ambrozic al creaţiei propriu-zise, voind să (se) verifice şi să argumenteze cazuistica „divinului critic", nu a avut decît să recurgă la un text mai puţin solicitat, **Muştele** de Jean-Paul Sartre, şi la o trupă oricînd disponibilă, adaptabilă căutărilor capricioase, ideilor conexioniste. Evident, curiozitatea spectatorului în asemenea condiţii nu e una obişnuită. Cum arată spectacolul unui cronicar literar celebru? Cît cochetează cu modernul şi unde se lasă el acaparat de opresiunea tradiţiei? Cum se relevă un scenariu închipuit în afara rigorilor de meşteşug, „de şcoală"? Tentativa capătă, fie şi numai din aceste cîteva puncte de vedere, semnificaţia unui experiment, cu atît mai mult cu cît realizarea în sine deţine suficiente elemente spre a fi invidiată de regizorii cu acte în regulă.

De la bun început remarc faptul că nota generală a spectacolului este una eseistică, de comentariu spaţializat al ideilor sartriene. Înţelegînd să sublinieze *„naturalismul metafizic"* (Gaëtan Picon) al piesei, directorul de scenă recurge la tratamente discrete (*„e bine ca gestul şi nu actul să apară în teatru"*, spusese cîndva filosoful francez), şi de aici şi lipsa unor „efecte" exterioare măgulitoare.

Dimpotrivă, zgîrcenia în efecte speciale se instituie ea însăşi ca efect dominant, modalitate de a pune în valoare contradicţiile de esenţă ale personajelor. Există cîteva elemente ale decorului care par totuşi a ceda ispitei divagaţiei teribiliste: mini-terenul de tenis din partea a doua a montării, prin plasa căruia Oreste răzbună moartea tatălui său, ucigîndu-l pe Egist; scaunul liberului arbitru, subliniind regimul de ring al viziunii, din spateaza căruia – ne-a făcut oare impresia? – zîmbeşte un... Ţiriac, desenat în tonuri de kitsch; alura de maharajah oriental a lui Jupiter şi stridenţa coloristică din vestimentaţia Clitemnestrei – elemente de ambient scenografic, putînd avea doar scuza cuvintelor lui Sartre, care admitea spectacolului posibilitatea de a-l face pe omul practic din stal *„să se irealizeze, să fugă de imaginar"*, prin accesorii ce-i sînt familiare.

Cazonerie supusă şi oportunism

Laurenţiu Ulici apasă conturul simbolurilor dramei şi aici intervine acel specific de reflexivitate cristalină al eseului său teatral, evitînd nebulozitatea şi decodarea confuză. Distincţia între omul îngrădit şi omul liber, libertatea ca anulare a unei apăsări totalitare, a fidelităţii faţă de zei, şi ca afirmare a unei atitudini abisale (*„dacă nimic din exterior nu dă o valoare omului, înseamnă că el îşi este propria valoare"*, sună un celebru paradox al autorului **Muştelor**), căutarea surselor autentice ale libertăţii, culminaţiile disperării prin succesiunea de situaţii existenţiale, ce nu poartă nimic determinist în ele, gratuitatea gestului sacrificial al eroului liber – toate aceste idei sînt soluţionate în termenii unei simbolistici fruste, pîndită uneori de alegorizare, tocmai din dorinţa ei de a fi clară, desluşită. Interesantă de urmărit este semnificaţia „muştelor", roiul care zumzăie în cetatea Argosului după moartea lui Agamemnon: la data premierei absolute a piesei, în 1943, trimiterea se făcea la o putere malefică şi distrugătoare, uşor de echivalat cu pecinginea fascistă; în noua accepţie, viziunea contează pe o interpretare mult mai complexă. „Muştele" nu mai reprezintă bruiajul de fundal al textului, cum sugera Sartre, ci *apar* efectiv în scenă, ca prezenţă materială: în siluetele lor e un amestec de cazonerie supusă şi oportunism intelectual, pentru că, aşa cum le închipuie Ulici, ele sporesc neliniştea şi impactul erou-colectivitate, prin supra-realitatea fanatică pe care o impun. Laşitatea „muştelor" (în spectacol, interpreţii lor le plăsmuiesc ca pe un fel de intelecţie artistică: cîntă, sculptează, scriu, probează măşti teatrale) se interpune între rostirea unui ideal şi înţelegerea lui. Muştele sînt filtrele prin care comunicarea se blochează, se opacizează, se neantizează (neantul ca *„lipsă de fiinţă"* cum spune Sartre), ceea ce duce la sciziunea ontică. Se află aici unda senzitivă a întregului eseu dramatic, degajînd şi înviorînd un simbol ce părea de mult clasat.

Există cîteva secvenţe antologice în acest spectacol care a evitat cu bună ştiinţă spectaculosul. Scena în care mulţimea claustrofobă se îmbulzeşte să-şi

Scanned with OKEN Scanner

capete locul în îngrăditură şi să îndure halucinaţia întoarcerii morţilor, de fapt isteria unei amăgiri, este un asemenea moment de teatru veritabil, sugerînd larvaritatea, neputinţa depăşirii conformismului uniformizat (se remarcă îndeosebi actorii: Constantin Ghenescu, Mirela Busuioc, Romeo Tudor şi copilul Ştefan Muscă). Tot aici, cuplul Clitemnestra-Egist (Carmen Petrescu-Eugen Apostol) animă un crescendo anxios, presărat cu ondulaţii groteşti. Simetric unui Jupiter rătăcit printre oameni, alienat şi dramatic (Cornel Nicoară), cum o cere textul, despărţindu-se ridicol de o lume fecundată de fiorul libertăţii, apare Idiotul, făcînd legătura între nivelurile de castă ale montării (Florin Măcelaru aduce aminte aici de o făptură asemănătoare, reuşită de el în **Woyzzeck**-ul din 1970, al lui Radu Penciulescu). În Oreste, acest Hamlet al antichităţii, Paul Chiribuţă a mizat pe un erou meditativ şi gracil, care îşi justifică superbia gesturilor prin raţionamente; i-a lipsit o doză de straniu spre a întocmi un rol de culminaţie. Momentul retragerii lui Oreste „în natură" (*„Osîndit să nu am altă lege decît a mea"*), ducînd în spate coloana propriei fapte, contează iarăşi ca memorabilă. Electra este interpretată de Cornelia Bloss, singura în distribuţie cu un timbru apropiat rostirii disperat-eleate a scriiturii filosofice. Finalul spectacolului aduce în prim plan „muştele", cu urletul lor bizar (Avram Birău, Gheorghe Birău, Liviu Timuş, Radu Dobândă), asistînd inofensive la substituirea unei idolatrii cu o alta. Pedagogul (Ion Muscă), Eriniile (Viorica Hodel, Miruna Birău, Georgeta Cacevschi, Cristian Motriuc) şi muzica cu inflexiuni fantaste a talentatului compozitor Dinu Petrescu sporesc tensiunea generală a spectacolului acesta coerent în conivenţele sale, datorat unei inteligenţe (critice) care ştie să radioactivizeze un text. Scenografia lui Vladimir Popov putea fi mai îndrăzneaţă, mai utilă chiar.

(„Tribuna" nr. 10 / 11 martie 1982)

Mileniul lui Gingis-Han

Nu de mult, ziarul „Washington Post" realiza un interesant sondaj de opinie în rîndul istoricilor, pentru a afla personalitatea cu cea mai mare influenţă asupra dezvoltării omenirii, în mileniul doi. Ei bine, surpriza finală a acestei anchete nu poate să nu stîrnească exclamaţii: omul mileniului „gri", al celor ce ne-am născut şi am pătimit în el, este GINGIS-HAN, cel care a creat cel mai întins imperiu, în secolul al XII-lea, de la Pacific pînă la Alpii Tirolezi şi din Siberia la Golful Persic, datorită unei organizări militare puternice şi a utilizării comunicaţiilor rapide – cheia puterii pe spaţii mari, descoperită chiar de el. În epilogul uluitorului sondaj, se arată că din 1297, Gingis-Han este considerat cuceritorul nr. 1 al lumii, cu o organizaţie militară foarte puternică şi cu felul în care a facilitat circulaţia mărfurilor pe un teritoriu imens. Concluzia: Europa modernă a purtat şi poartă cu sine pecetea acestei spaime de sorginte asiatică, gata oricînd să înglobeze continentul occidental ca provincie a celui oriental, cu

Scanned with OKEN Scanner

expansivitatea sa viforoasă. Imperialismul sovietizant se poate spune că nu a dus lipsă de modele, în mare măsură granițele lui Gingis-Han fiind recuperate, simetric, în partea finală a mileniului. N-a fost să se întîmple, deşi frica de reînchegare a apusului autoritarism de stepă tulbură, şi azi, reveria europenilor.

Demne de atenție sînt şi celelalte răspunsuri la ancheta amintită. Geniile mileniului sînt considerate: Shakespeare (geniul tutelar al acestei perioade), Michelangelo (în domeniul artelor plastice), Einstein (în domeniul științei), Guttenberg (tiparul fiind considerată invenția mileniului). Marea eroare a mileniului apare – în părere unanimă – invadarea Rusiei de către Napoleon şi, apoi, de către Hitler. Lipsa perspectivei istorice a creat dificultăți în stabilirea actorului de excelență, iar aici preferințele s-au îndreptat spre Greta Garbo, în timp ce cîntărețul superlativ este tenorul Enrico Carusso. Locul şi epoca ideale pentru a trăi în acest mileniu s-au îndreptat către Veneția, de la începutul secolului al XVI-lea. Capodopera recunoscută a mileniului este **Nunta lui Figaro** de Mozart, iar demonul, persoana cea mai malefică a celor zece secole, nu putea fi decît Hitler (urmat, în imediata apropiere, de Stalin, „urmaşul" cel mai credincios al Marelui Gingis!).

Pentru lumea artei, situarea lui Michelangelo înaintea unor genii autentice cum au fost Leonardo sau Rafael (cotați cu mult mai multe virtuți speculative de critică, dar şi de „clasamentul" de valoare conceput la rîndul său de Salvador Dali), poate stîrni reproşuri anchetei, după cum şi marele Will, cu biografia sa atît de neclară, ar fi putut fi concurat serios de Dante, Goethe, Poe şi – de ce nu – de Eminescu al nostru (dacă limba poeziei sale ar fi avut difuziune universală largă). Oricum, merită să observe că în bilanțul acesta creativitatea europeană deține supremația întrutotul, compensînd – fie şi aşa – imaginea tutelară mongoloidă, stînd, ca o pacoste sau poate ca un îndemn la luciditate, deasupra noastră.

(„Monitorul de Neamț", joi,16 ianuarie 1997)

„Tare e greu de ajuns în rai"

Două lecturi aproape succesive m-au copleşit prin puritatea lor. Una este din Mircea Vulcănescu, după care transcriu: *„Nu eşti singur în suferința ta. Nimeni nu e niciodată răstignit singur, cum nu se roagă nimeni, niciodată, singur."* Cealaltă e uluitoarea relatare a unui „miracol" da la mănăstirea Sihăstria, datorată părintelui Ioanichie Bălan. El descrie sfîrşitul ieroschimonahului Paisie în vîrstă de aproape 94 de ani, nu înainte de a-i reține salutul obişnuit adresat apropiaților: *„Să ne vedem noi izbăviți de viclenii diavoli,* răspundea înțeleptul, *că dacă ajungem pînă aici nu ne lasă Dumnezeu. De la uşa Raiului strigăm la Maica Domnului, cerem ajutorul Sfinților, plîngem la uşa milostivirii Mîntuitorului, şi nu ne lasă El afară! Pînă aici este greu!"* Extraordinară această viziune a Raiului, întrecînd-o prin hieratism pe aceea a Sf. Ioan al Crucii! După 40 de zile de la săvîrşenie, unul din

Scanned with OKEN Scanner

ucenici, rugîndu-se în chilia ermitului, l-a ***văzut*** şi l-a ***auzit*** răspunzîndu-i la întrebarea: De ce plîngi, Părinte Paisie? Iată: *„Nu, dragii mei. Dar dacă voi nu plîngeţi, plîng eu pentru voi, că tare este greu de ajuns la Rai. O, cîtă nevoie şi cîtă frică are sufletul atunci! Şi dacă nu plîngi tu pentru tine aici, cine să te plîngă după moarte? Că numai cel ce îl doare inima şi are conştiinţa curată, numai acela plînge... orice faci, se caută scopul cu care faci acest lucru. Doreşti să placi oamenilor sau lui Dumnezeu. Luaţi seama că tare e scump Raiul şi tare e greu de ajuns la Rai. Aveţi grijă de suflet că mare răspundere are fiecare pentru el. Că nu anii ne ajută, ci faptele, dragii mei."* Cuvîntul de adio al unui suflet, care plînge ***dincolo*** pentru neizbînzile noastre... Theatrum mundi…

Împletire de realism şi fabulos

Harap-Alb face parte din categoria basmelor prigoniţilor fără vină, şi Pompiliu Constantinescu nu greşea afirmînd că aici Ion Creangă *„desprinde din adîncul spiritului anonim elemente de epopee"*. Într-adevăr, această amplă sinteză a basmului românesc ascunde în spatele fabulaţiei foarte bogate o întreagă filozofie populară, transformînd răul într-o fatalitate tenebroasă, capabilă să determine ideala căutare a adevărului. Fiul de împărat porneşte într-o aventură de iniţiere, înfruntă eroic tot felul de primejdii şi ajunge în cele din urmă să înţeleagă sensul vieţii, ieşind purificat şi maturizat din rătăcirea în slujba maleficei puteri a Spînului. De aici, nuanţa de epopee, în care avalanşa de încercări înfruntate eroic provine dintr-o genuină credulitate în Spîn. În locul miraculosului pur şi al irealităţii desăvîrşite, Creangă creează o lume-sinteză, realistă şi fabuloasă, alegorizînd personajele şi moralizînd subtil rostul fiecăruia. Basmul cuprinde pînă la un punct, similitudini cu viaţa obişnuită a muntenilor noştri, ce-şi pun la încercare fii şi nepoţii, ambiţionîndu-i să traverseze cele mai nefireşti greutăţi. Realismul ţine mai mult de limbaj, în timp ce fabulosul derivă din descătuşarea elementelor de supranatural şi dilatări necenzurate de fictiv lexical, nuanţate cu fin farmec etnografic. Împletirea aceasta de realism şi fabulos ni se pare a fi cheia transpunerii dramatice cu **Harap-Alb**, realizate de *Zoe Anghel Stanca*, pe scena Teatrului Tineretului (premiera – 14 octombrie 1970). Textul basmului este aprofundat, spre a fi gustat pînă la detaliu, atît de cei mici, cît şi de adulţi. Prima categorie de spectatori are prilejul să dea frîu liber imaginaţiei închipuind lesne o lume de mister, cu fii de crai, cai năzdrăvani, păduri negre de pîclă în care mişună spîni cinici, cu ostroave la capătul pămîntului, în care zînele clintesc tainele unor magii necunoscute, pentru a doborî urşi şi cerbi stăpîni pe minunate comori. Ca întotdeauna binele, deşi aflat în discordie cu răul, ajunge să triumfe, stropit de apa vie a sărutului. Harap- Alb moare, doborît de răzbunarea Spînului, dar căderea lui e ca un vis urît, din care se va trezi mai apoi, „copt", încrezător în forţele sale, gata să înfrunte viaţa cu bărbăţie de năzdrăvan.

Scanned with OKEN Scanner

Ciucuri şi vioiciune coloristică

Spectacolul regizoarei Zoe Anghel Stanca amplifică cu aceeaşi doză de provocare vizuală cele două laturi observate mai sus, menţinînd, totodată, neştirbită ideea în sine a basmului. O contribuţie hotărîtoare la realizarea acestui spectacol sincretic o are colaborarea cu plasticienii Vladimir Popov (realizatorul decorului), Diana Ioan (în grija căreia au stat costumele) şi Gh. Căciuleanu (autorul mişcării coregrafice), deoarece acordul lor sensibilizează, „colorează" fiecare replică, imaginea necunoscînd nici un moment de ruptură între artele sincronizate astfel. În plus, regizoarea acordă libertate deplină de exteriorizare tuturor actorilor, integrîndu-i acestui tot, care nu este altceva decît cultivarea deliberată a fanteziei etnografiste. Decorul, format dintr-un dispozitiv decupat în panouri albe, permite o petrecere rapidă şi elegantă a scenelor, lucru de mare importanţă în cazul unei naraţiuni cu o mare succesiune de momente. Costumele stilizează în fond portul ideal infantil, cu abundenţă de ciucuri şi vioiciune coloristică. Pantomima şi jocurile de lumini vin să îmbogăţească imaginea plastică de teatru, creînd unde de lirism şi frenezie.

Vorbind despre interpreţi, subliniez în primul rînd profesionalismul cu care întreaga trupă de actori s-a dăruit reuşitei acestei dramatizări cu numeroase apariţii episodice. Menţiunile speciale sînt întîmplătoare şi ele s-ar cuveni să înceapă cu tinerii absolvenţi ai I.A.T.C. – foşti elevi ai regizoarei – care, poate mai lesne decît ceilalţi, au intuit tenta uşor simbolică a „jocului". Ar fi de amintit în acest sens Spînul, interpretat de Eronim Crişan, aducînd în mişcare cu bizarele forme ale coregrafiei indiene; un bufon de cîteva secvenţe şi un Ochilă de o ingenuă mobilitate – realizaţi de Constantin Ghenescu, precum şi un ipotetic supraveghetor de sclavi al împăratului Roş, conturat cu virulenţă de Ion Muscă. Excelent, cuplul Harap-Alb – Calul, Constantin Cojocaru şi Valentin Uritescu, primul alternînd candoarea adolescentină cu germenii bărbăţiei, cel de-al doilea beneficiind de un umor irezistibil, rezolvînd ezitările de acomodare la convenţie cum nu se poate mai potrivit şi pentru crearea unui admirabil Setilă, cu buzele învineţite de pîrjol. În a doua parte, piesa produce cele cinci personaje burleşti – inşi coborîţi dintr-un concret fabulos, meniţi să înlesnească victoria adolescentului temerar în marile încercări la care este supus. Alături de cei doi interpreţi amintiţi, suita „năzdrăvanilor" este completată cu Boris Petroff (Gerilă), Mitică Popescu (Păsări-Lăţi-Lungilă) şi Al. Lazăr (Flămînzilă) – toţi improvizînd cu inventivitate în episoadele pantagruelice de la curtea împăratului Roş. Nemaivorbind de tabloul „dansat", în care familia împărătească (Lucia Ştefănescu-Dobre şi Cornel Nicoară) apare într-un irezistibil baletaj grotesc. Corneliu Dan Borcia închipuie un povestitor exuberant şi mobil, care nu o dată intervine, continuînd din zbor o replică, sau sugerînd o alta, fapt ce sporeşte detaşarea întregii construcţii.

(Foaia „Festival", Piatra Neamţ, 9 iunie 1971)

Scanned with OKEN Scanner

O paranteză: despre spiritul de echipă

A fost o vreme cînd, despre Teatru Tineretului din Piatra Neamț se vorbea ca despre o **rampă de lansare**, care „arunca" Bucureștiului nume de veritabile talente actoricești. Pe atunci, prin anii '60, așa ceva era considerat un elogiu adus unei trupe care șoca prin chiar faptul de a fi tînără. Tînără cu adevărat, nu numai ca vîrstă, dar și ca mod de a-și gîndi transpunerile. Așa a devenit, se pare, scena pietreană celebră, propunînd cîteva mari evenimente teatrale și un adevărat pelerinaj de critici la spectacolele sale. Pășind în deceniul al doilea al existenței sale, cu simptome cam de prin perioada **Omului cel bun din Sîciuan**, iată că încet-încet numele sonore așteptate de la Piatra Neamț să ajungă notorii cu adevărat (numai) în Capitală întîrzie. O altă părere a intrat astfel în circulație, cu nuanțe la fel de încurajatoare: se vorbește despre **echipă** în orașul în care au debutat Piersic, Ogășanu, Leopoldina Bălănuță și Ileana Stana Ionescu.

Desigur, prima problemă care se pune este dacă această accepție sună favorabil sau nu, de vreme ce de cele mai multe ori sînt lăudate spectacolele T.T.-ului, trecîndu-se cu destulă ușurință peste menționarea interpreților. Echipa fiind echipă, nu de puține ori s-a întîmplat, în unele stagiuni, ca spectacolul să fie comentat cu frenezie, să fie lăudați regizorii și scenariștii dar ignorați tocmai actorii. De ce? Din cauza frînturilor mult prea episodice pe care le joacă și pe care ei le găsesc – amuzîndu-se – pasionante, chiar dacă același interpret trece de cîteva ori prin scenă, în postura a tot atîtea personaje. „Echipă" ar suna deci a omogenizare, a specializare în „roluri mici", dar absolut utile în economia imaginii, folosind tineri nepretențioși în momentul distribuției.

Totuși, surpriza „echipei" a generat elogii și cu altfel de nuanțe, după **Woyzzeck**, dar mai ales după **Harap-Alb**, acesta din urmă purtat cu mîndrie prin San Marino și Danemarca. Și, în comentariile presei noastre, dar mai ales în străinătate trupa din Piatra Neamț a uluit tocmai prin aceea că a fost sesizat momentul de strălucire al fiecărei frînturi, fiecare dintre realizatori dorind nu să iasă în evidență cu orice preț, cu fanatismul propriu tentativei spre glorie, ci să se verifice într-o armonie desăvîrșită. Cam de un atare gen au fost spectacolele de ‚succes din ultimul timp montate în acest colț ambițios de provincie (să ne amintim de **Peer Gynt** sau de **Inimă rece** – creații care nu au exclus virtuozitățile individuale pe spații mici, nu au inhibat pornirile și studiul asiduu, ci le-au supus la un examen cu mult mai pretențios decît al partiturilor ample).

N-am să ascund însă, în pofida incomodului fel de a trata o „echipă" care – de ce să n-o recunoască? – își cam caută pe potrivă anume spectacole (neatacînd, decît cu prudență, repertoriul marilor capodopere românești și universale) – n-am să ascund, zic, plăcerea de a individualiza cîteva prezențe dintr-o trupă ce nu-și ascunde bucuria comuniunii ludice. Ar fi de remarcat trei generații, fiecare deosebindu-se în felul ei de celelalte. Una a **„mai vechilor"** Mitică Popescu (nu încep întîmplător cu el, dar, nu de puține ori m-a făcut, ca pe scîndura retrăirilor

Scanned with OKEN Scanner

sale, să-l socotesc unul dintre cei mai buni actori români actuali), Valentin Uritescu, Boris Petroff, Cornel Nicoară, Al. Lazăr – temperamente scenice diferite, dar cărora experiența le-a adăugat, cu timpul, acea siguranță dezinvoltă, limpede, a firescului, pînă la limita detașării. Ar veni apoi o **generație de mijloc**, mai numeroasă, cu Constantin Cojocaru, Lucia Ștefănescu, Eugen Apostol, Sybilla Oarcea, Eugenia Balaure, C. Ghenescu, Eronim Crișan, Ion Muscă – unii dintre ei actori așa-numiți „totali", în sensul că fac de toate – cîntă, dansează, forțează pantomima, compoziții surprinzătoare, bazîndu-se nu atît pe „imaginație", cît pe muncă asiduă, ambițioasă; și în sfîrșit **noua generație**, cu Gelu Nițu, Nina Zăinescu, Mircea Bibac, Catrinel Paraschivescu, Ioana Pavelescu, Paul Chiribuță, Gheorghe Birău – pornită și ea pe fapte mari, în căutarea unor evenimente pe potriva posibilităților fiecăruia dintre aceşti proaspeți absolvenți ai I.A.T.C. (obișnuiți la gîndul unui laborator, și nu neapărat al unei rampe de lansare). I-am enumerat astfel pe aproape toți actorii, pe **vîrste creatoare**, care, împreună, soluționează armonia de care pomeneam. Căci în această armonie trebuie căutat principalul „secret" al menținerii Teatrului Tineretului printre trupele cu constant renume în viața spectacologiei noastre. Din acest punct de vedere, spiritul „echipei" pietrene nu-și are actualmente rival.

(„Ateneu", nr. 6-107/1973)

Un stil artizanal de feerie

Feeria este artificiul somptuos creat pentru retrăirea la nesfîrșit a visurilor copilăriei – licoare dulce de basm, cu efecte de nostalgie paradisiacă.

De cîțiva ani, se observă reanimarea gustului pentru feerie în viața teatrală, plecînd de la feeria bucolică, gen **Sînziana și Pepelea** sau **Înșir-te mărgărite**, exuberantă, cu fast, și hohotiri artizanale, destinată aproape în exclusivitate vîrstelor ce nu depășesc adolescența, ajungîndu-se treptat la un gen de feerie alegorică, reflexivă, dacă pot să o disting așa, la care palpită toate vîrstele. Teatrul Tineretului a parcurs aceste transformări, modernizări ascunse ale verbului „a feeriza", de la **Băiatul din banca a doua**, **Vrăjitorul din Oz** și **Afară-i vopsit gardu'...** din anii 60 pînă la montările cu **Harap-Alb** și **Inimă rece** din anii 70. Experiențele mai vechi au creat o tradiție și totodată un stil propriu de feerie. Regizorii sînt tentați să se ocupe mai mult de aspectul formal al spectacolului, de reușita coloristicii lui, care să aducă din ce în ce a carte cu poze ce coboară dintr-un raft de chipuri pe cele trebuitoare însăilării unei povești cu tîlc – da, să nu uităm de tîlc, acesta este chiar rostul feeriei –, iar interpreților le este acordată libertatea deplină de născocire, în dorința de a fi recreată o lume fabuloasă, din îmbinarea vorbelor de șagă cu pantomima, stilizarea costumelor, ezoterismul decorului și al luminii. Putem vorbi acum de rafinament al feerizării, bizuit pe un fior unificator, pe un sincretism de marcă.

Scanned with OKEN Scanner

Cred că spectacolului cu **Inimă rece** de E. Covali, după basmul celebru al lui W. Hauff, i se potriveşte cel mai bine sintagma de feeria lucidă. Aici, discrepanţa dintre „poze" şi „spuse" este mult mai mare decît să zicem în **Harap-Alb**. Povestea lui Peter Munk este una obişnuită şi numai alegoriile succesive o ridică la viaţă de parabolă. Puţine sînt aici scenele cu năzdrăvănii cu care ne-au obişnuit aşa numitele *„piese pentru copii"*, puse pe scenele de aiurea; tonul de şagă este diminuat, aproape de dispariţie; în schimb nuanţele groteşti devin ele mai puternice, angajînd memoria afectivă. Pofta de joc a interpreţilor e mînată spre zone rarefiate – dozajul putînd stîrni chiar reacţii nefavorabile prin exagerările de malignitate, inutile în unele scene. „Parada de chipuri" este trecută pe planul secund, devenirea eroului fiind urmărită mai atent. Iniţiatul în toate Peter Munk (interpretat cu agerime de Gelu Niţu) este „cercetat" atent, în momentele coşmarului său, în timp ce iniţiatul Harap-Alb se lăsa condus doar cu candoare în orizontul arhetipurilor.

S-ar putea ca acest stil de feerie să mascheze în realitate o criză de concepţie în cadrul speciei în discuţie. A stîrnit şi va stîrni desigur controverse, tocmai pentru că nu ştim încotro se îndreaptă, semantica verbului „a feeriza". Cert este că ne aflăm în faţa unei experienţe din cele mai interesante, aici, pe scena Teatrului Tineretului, în laboratorul unei echipe (chiar interpreţilor le place să li se spună „oricînd disponibili") în continuă perfecţionare. După Zoe Anghel Stanca, creatoarea memorabilului **Harap-Alb** – laureat cu marele premiu la ediţia 71 a Festivalului de teatru de la Piatra Neamţ – spectacolul altei regizoare (iată deci că regizoarele sînt cele care se interesează mai intens de „mersul" feeriei) – Sanda Manu, cu un ochi proaspăt, atent, deşi i se poate reproşa excesiva glacialitate a unor scene – bate la porţile succesului. Indiferent de destinul său, **Inimă rece** reprezintă un moment de referinţă pentru fişa din ce în ce mai bogată a verbului „a feeriza". Ofensiva ideologică în cultură a dus la găsirea unor forme „nevinovate" de spectacol, care să nu ridice „probleme", sugerînd sau spunînd multe printre rînduri.

I.D. Sîrbu – urmaşul lui Lucian Blaga

Pragul albastru constituie a doua premieră absolută acordată de Teatrul Tineretului lui I. D. Sîrbu, după ce în 1970, tot la Piatra Neamţ văzuse lumina rampei **Arca bunei speranţe**, marcînd atunci debutul „la scenă" al unui autor căruia îi place să facă blazon din faptul de a fi fost nu numai student al lui Lucian Blaga, ci şi un vrednic continuator al modalităţii dramatice încercate de marele poet. Epigonismul lui I. D. Sîrbu, în filiaţia cu Blaga, deviază eşafodajul mitic spre un alegorism de esenţă morală, renunţînd la substratul autohtonist în favoarea unor efecte compoziţionale mai directe, cu accent pe legendar sau fantastic. Din acest punct de vedere, **Pragul albastru** este o piesă semnificativă pentru performanţele

Scanned with OKEN Scanner

şi limitele acestui teatru uşor desuet în voinţa sa de a spune prea multe lucruri, în limitele unei încleştări conflictuale dacă nu precare, atunci măcar puţin pregătită să ofere claritate deplină ideilor. Iată de ce iniţiativa regizorului Mircea Cornişteanu de a monta un spectacol pe seama unui text cu deficit de limpezime şi dramatism, a putut să pară act temerar!

Pînă la un punct, acţiunea – plasată prin secolul XVI, undeva, în Munţii Apuseni – captivează prin cîteva elemente expozitive: un condotier pe nume Lazarus, deprins cu tainele magiei şi alchimiei, descinde într-un sat de aurari, stupefiindu-i prin promisiunea de a le readuce de pe lumea cealaltă morţii plecaţi în ultimii şapte ani. Nu e mai puţin adevărat că pentru fiecare asemenea ispravă el pretinde o cantitate apreciabilă de aur. Drept adeverire, ciudatul mesager al Muntelui Sfînt îl „învie" pe Adam, om de prin partea locului, despre care toată lumea ştia că murise pe cîmpul de luptă şi pe care Lazarus îl tocmise, în vederea planului său şarlatanesc, pe undeva, pe la Stambul. Stupoarea localnicilor se va transforma în speranţă – speranţa reîntîlnirii cu cei răposaţi –, iar aceasta va degenera apoi în frică şi buimăceală: pentru ce morţii să revină de doncolo de „pragul" o dată trecut spre a tulbura rînduiala pămîntului? pentru ce unii din ei să-şi ia de la capăt patimile? Autorul intercalează aici şi un filon fantastic: Lazarus cade pradă farmecelor unei prezenţe feminine misterioase, Ana, nora „nebună" a unei baronese săsoaice, dispărută în noaptea nunţii şi bănuită a se fi înecat în lacul din preajmă. Personajul acesta mirceaeliadesc, amintind de **Domnişoara Christina**, bîntuie spectral zona şi contribuţia ei de „zînă bună" rezidă în anihilarea puterilor malefice ale condotierului.

Din acest moment, rezolvările ce conduc spre deznodămînt sînt de o naivitate dezarmantă. Palida nuanţă fantastică e destrămată cu uşurinţă de dramaturg, care se grăbeşte să treacă episodul Ana din domeniul realului negativ în cel al realului logic, insistînd totodată în semnificaţia neconvingătoare de „cumînţenie a pămîntului", atribuită unei siluete incerte, din momentul în care luăm cunoştinţă de condiţia ei rapsodi-telurică. Spectatorul atent are motive să fie contrariat nu numai de anumite aduceri din condei, dar şi de un final împotmolit în recitativuri obositoare, care în loc să lămurească tenta metaforei, mai tare o înceţoşează, cedînd-o unei alegorii lipsite de forţă dramatică.

Regia lui *Mircea Cornişteanu* putea, desigur, atenua numărul semnelor de întrebare din cuprinsul scenariului. Ea s-a mulţumit cu o lectură comodă în fidelitatea faţă de text, augmentîndu-i pregnanţa retorică. În transpunerea sa, labilitatea real / fantastic, ezitarea în a globaliza cele două coordonate şi a le oferi posibilitatea de întrepătrundere, sacrificarea cu uşurinţă – după lung efort de plauzibilitate – a undei de mister a piesei, devin cusururi incomode, greu de iertat unui regizor cu destulă experienţă la activ. Dealtfel, ca şi **Al matale, Caragiale**, spectacolul de faţă a fost ridicat într-un timp scurt la Piatra Neamţ cu grijă pentru firul epic, în detrimentul încărcăturii de teatralitate. În atari condiţii, actorii s-au achitat onest de sarcina de a citi corect evoluţia personajelor, cu tensionări puţine,

Scanned with OKEN Scanner

în special în prima parte, cînd spectacolul adoptă şi o cadenţă potrivită. În Lazarus, *Mihai Cafriţa* are în intenţie un fals magician din familia tenebroşilor, vădit marcat de circumspecţia de viziune a regizorului care se mulţumeşte cu un vîntură-lume robit de febra aurului. O prezenţă la fel de controversată e şi aceea a Anei, în care *Ana Ciontea* acoperă cu lirism şi intuiţia talentului golurile şi asperităţile textuale. În tonul prudent al întregului evoluează şi ceilalţi interpreţi: *Avram Birău* (în Sofron, rol sub nivelul posibilităţilor acestui actor de talent), *Cornel Nicoară* (Popa Spiridon), *Florin Măcelaru* (Adam), *Viorica Hodel* (Sofia), *Mirela Busuioc* (Lucreţia), *Corneliu Dan Borcia* (Maior), *Ion Muscă* (Petre), *Paul Chiribuţă* (Luca), *Carmen Petrescu* (Sultana), *Maria Teslaru* (Solomia), *Coca Bloos* (Mama Ioana), *Tatiana Ionesi* (Baroneasa) şi ceilalţi. Scenografia *Nadinei Scriba*, închipuind o matrice silvanică izolată, închisă în credinţele şi fantasmele ei, rămîne singurul lucru notabil în acest spectacol.

(„Tribuna", nr. 29 – 1387/21 iulie 1983)

Andrei Mihalache sau „lectura parodică"

(Fişa artistică, pe scurt: absolvent al IATC în 1981, clasa regretatului Mihai Dimiu, coleg de promoţie cu V.I. Frunză, B. Dembinschi, Tompa Gabor; lucrarea de diplomă – **Chiriţa**, un colaj muzical; repartizat în Turda, unde a pus mai multe spectacole, între care **Cinci romane de amor** de T. Mazilu, **Transmitem în direct** de Tudor Popescu, în premieră absolută, **Nu sînt turnul Eiffel** de E. Oproiu, reluat şi la Satu Mare; apoi la Teatrul Naţional din Cluj Napoca – **Piatra din casă** după V. Alecsandri; actualmente regizor la Teatrul Dramatic din Constanţa, unde a pus în scenă **Căsătorie cu bucluc**, musical după V. Alecsandri, **Gaiţele** de T. Muşatescu şi **Jolly-jocker** de Tudor Popescu).

*- La T.T., a văzut lumina rampei spectacolul dumneavoastră cu **Sînziana şi Pepelea** de V. Alecsandri, autor pe care nu-l abordaţi prima oară. Spuneţi-ne, în ce rezidă actualitatea teatrului lui Alecsandri?*

- Sigur, trecînd anii, multe din ideile cu trimitere în epocă ale textului s-au pierdut. Mijloacele teatrale sînt însă vii şi, în ciuda unor scăderi de construcţie, este un teatru care interesează, care rezistă. Cu condiţia să nu fie simplă restituire, ci să fie privit ca text de la care se poate pleca într-un spectacol modern. Modern nu ca experiment, ci ca posibilitate de a te putea adresa publicului contemporan. Nu mi se pare, de aceea, o impietate de a folosi altă muzică decît aceea a lui Flechtenmacher; muzica aceea era pe placul publicului de atunci şi ea se poate adapta la gustul vremii, motiv pentru care am apelat la compozitorul Mircea Octavian (membru al formaţiei „Compact"), cu care am mai colaborat şi la alte spectacole.

*- De ce v-aţi oprit tocmai la **Sînziana şi Pepelea**?*

- E o piesă oarecum izolată în creaţia lui Alecsandri, deosebită de toate celelalte comedii. Apoi m-a interesat un spectacol pentru trupa de la Piatra Neamţ –

Scanned with OKEN Scanner

adică un spectacol de actor, în care să iasă în evidență mijloacele proprii actorului, plurivalența expresivității sale. Am încercat o lectură ușor parodică a textului, o tratare cu „distanță", în care joaca și jocul să fie la vedere. Și, nu în ultimul rînd, am avut în intenție un spectacol pentru toate vîrstele.

- *Gestația spectacolului s-a produs greu, cu multe discuții și reluări. Cum ați colaborat cu trupa?*

- Am ajuns aici într-un moment de ușoară oboseală a ei, de schimbare a generațiilor. Am venit apoi după un turneu de succes în Capitală, cu relaxarea cuvenită produsă în rîndul interpreților. Deși erau ieșiți din formă, cum se spune, din cauza unei prea lungi perioade în care nu se scoseseră premiere. Toate aceste inconveniente s-au resimțit în realizarea acestui spectacol.

- *Ce impresie v-au făcut debutanții Carmen Ionescu și Mircea Rusu?*

- Orice tînăr actor, venit într-un teatru, își dorește un rol principal. Ei au avut această șansă. Sînt foarte serioși în ceea ce fac – calitatea lor cea mai mare – și apoi talentați. Amîndoi sînt un real cîștig pentru trupă.

- *Vorbeați de receptare. Ce-ați sugera publicului, înainte de a vedea acest spectacol?*

- Să intre fără prejudecăți, á propos de vechile montări. Să uite o clipă că avem puțin timp să rîdem și să nu-și reprime reacțiile firești.

(„Ceahlăul", nr. 2579, 29 noiembrie 1986)

Un spectacol preaplin de intenții

Mai multe soluții de spectacol l-au ispitit pe tînărul regizor Andrei Mihalache, în răstimpul montării comediei **Sânziana și Pepelea** de V. Alecsandri, soluții din care el a reținut ce i s-a părut mai savuros, mai „comercial" pentru public. Rezultanta nu e alceva decît o mozaicare de modalități teatrale care se împacă – și nu se împacă prea bine – între ele, fapt de natură să afecteze în bună măsură turnura de ansamblu a înscenării, îngreunînd-o, barochizînd-o cu efecte incongruente. Prologul, de pildă, lasă impresia că dominant va fi registrul parodic, prin sublinierile truculente ale unor segmente de recitativ; actorii sînt îmbrăcați în halate albe, cîțiva poartă șepci de plajă și joaca lor de-a textul pare de bun augur. Din păcate, spiritul ludic se pierde pe parcurs, interpreții devin greoi, obosesc, recurg la subterfugii ieftine și nu se sfiesc să mai adauge, pe ici, pe colo, șraifuri de cuvinte străine secolului trecut, prin care cred că incită aluzivitatea piesei. Pe la mijlocul primei părți, realizatorii își aduc aminte că au tăcut prea puțin pentru aplombul muzical al spectacolului, deși nu trecuse neobservat momentul „sportiv", să-i spunem, cînd Lăcustă Vodă (care se laudă că „e trecut în cartea de telefon") se înfruntă într-o repriză de box, cam sleită, cu rivalul său, Pârlea Vodă. Pâcală și Tândală sînt îmbrăcați în redingote extravagante de curte, cu peruci parfumate, ultimul insinuînd un accent cosmopolit. Pretendenții la mîna frumoasei Sânziana se

Scanned with OKEN Scanner

întrec nu în arme, ci în mînuirea instrumentelor disco şi creează un moment foarte colorat (mai ales că moda punk pare să le fi inspirat cromatica ţipătoare a îmbrăcămintii), dar care se izolează, ca intenţie şi ca angajament sonor, de restul, pentru că regizorul uită mereu ce lasă în urmă, fiind interesat de şocul de noutate ce va să vină.

O dată intraţi în pădurea lui Statu-Palmă, „cheia" spectacolului, se schimbă, atras acum de registrul feeriei: decorul e împănat cu elemente de o naivitate artificioasă, iar dialogurile capătă inflexiuni redundante care nu o dată degenerează în stridenţe. Astfel derutaţi şi nedumeriţi, intrăm în partea a doua a spectacolului. Actorii şi-au schimbat între ei costumele (Zmeul Zmeilor apare, de pildă, în rochia Sânzienei!), cîntecele aşteptate sînt mereu mai răzleţe, Zîna codrului se prezintă într-o strîmtă robă de seară, iar Sânziana îşi aşteaptă cuminte salvatorul într-un foişor improvizat. Finalul reia prologul, emiţînd ipoteza unui basm ce decurge dintr-o halucinaţie de secetă, dar pe care, cum am văzut, mijloacele alese îl susţin neconvingător.

Spectacolul e preaplin de intenţii şi deficitar în concretizarea lor. Decorul, semnat de regizor, e o improvizaţie săracă în sugestie. Nici muzica lui Mircea Octavian (cunoscut publicului din coloana sonoră la **Baba Hârca**) nu ne-a cucerit de astă dată, cum ne-am aşteptat, compozitorul nefiind – bănuim – solicitat cu prea multă tragere de inimă. Din apariţiile interpreţilor, se reţin cele cîteva momente mai însufleţite realizate de Liviu Timuş (Pîrlea Vodă), Claudiu Istodor (Lăcustă), Constantin Ghenescu (Zmeul Zmeilor) şi Romeo Tudor (Papură Împărat). Restul distribuţiei evoluează sub posibilităţi. Pe cei doi debutanţi, Carmen Ionescu (Sînziana) şi Mircea Rusu (Pepelea), îi aşteptăm cu interes în viitoarele lor roluri.

(„Ceahlăul", nr. 2582, 20 decembrie 1986)

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Momentul Iulian Vişa

De numele regizorului Iulian Vişa se leagă unul din cele mai răsunătoare succese - de public, de critică şi de coeziune a trupei –, transformat în legendă şi impus printre marile spectacole văzute pe scena Teatrului Tineretului. Este vorba de **Slugă la doi stăpîni** de Carlo Goldani, cu premiera la 22 februarie 1976, după 76 repetiţii (cifră destul de ridicată, azi în economia unei montări, dar considerată medie optimă, în anii '70) – moment important în evoluţia trupei, „istoric" aş putea spune, gîndindu-mă la prospeţimea cu care a fost urmată *commedia dell'arte,* cît şi la felul de a pune în valoare garnitura actoricească, restituindu-i plăcerea jocului dramatic. Ceea ce nu reuşiseră pe deplin, în domeniul comediei, Andrei Şerban (cu **Noaptea încurcăturilor**) şi Radu Penciulescu (cu **Balul hoţilor**) adică o altfel de viziune asupra resurselor comicului, bazată pe combustia şi surpriza de mişcare liberă, neîngrădită, „paradisiacă" a interpretului – provocat să se exprime singur, în stare de nelinişte şi dezacord cu teatrul elaborat şi previzibil, reuşeşte iată un alt elev al „magului" Penciulescu, Iulian Vişa, un tînăr pe atunci de nici 27 de ani, care graţie acestei realizări trecea în linia întîi a regiei româneşti. Un întreg colocviu despre arta comediei, de la Galaţi, din 1976, şi-a polarizat atenţia asupra acestei producţii fascinante, care a fost răsplătită cu Marele premiu, un premiu de interpretare (pentru Horaţiu Mălăele) şi o menţiune specială pentru regie.

Un teatru al vitalităţii actoriceşti. Poetica „încercării"

Manifestul lui Iulian Vişa, lansat la Piatra Neamţ prin **Slugă la doi stăpîni**, era provocator prin felul de a întoarce spatele retoricii politice (în acea perioadă, „chemarea" la „teatrul politic" era foarte uzuală) şi discursului de tip ideologic – în plină ofensivă neo-proletcultistă, datorată aşa-zisei „revoluţii culturale", precum şi

prin zgîlțîirea puternică, seismică aproape produsă, adusă în climatul teatrului românesc, resemnat în căutarea de scheme alegorice şi esopiste, în stare să comenteze „în ascuns" viața societății comuniste. Ei bine, Vişa se arată indiferent la orice fel de „fitile" şi „şopîrle" care țineau în viață teatrul în deceniul opt, propunînd o întoarcere la „originar", la acea bucurie primară a „jocului", în care actorul se *exprimă* pe sine în scenă, prin gesturi şi mişcări, mai ales, iar apoi prin cuvinte, prin replici. De altfel, textul lui Goldoni este unul arbitrar, neimportant în desfăşurarea dramatică, şi de aceea luat în răspăr (aproape fiecare replică e întoarsă pe dos, trimite în altă direcție, e transferată între concret şi absurd), semantica piesei fiind absorbită de stilistica de reprezentare a personajelor.

Atitudinea fusese aceeaşi şi la predecesori, Şerban şi Penciulescu, dar – spre deosebire de ei – Vişa împinge la extrem narcisismul actorului de a se dezvălui, de a se autodefini întîmplător într-un rol, punîndu-se la *încercare*. De altfel, *poetica încercării* – în acest sens de probă perpetuă, dar şi de piedică surmontată cu inteligență – defineşte acest *teatru al vitalității actoriceşti* şi nu cred că ar fi fost cu putință de pus în aplicare fără cîteva personalități realmente disponibile din zestrea trupei. Astfel, Horațiu Mălăele, proaspăt absolvent al Institutului de Artă Teatrală, la al treilea rol pe scena pietreană (după Dorde, în **Tinerețe fără bătrînețe** şi Davidson, în **Dosarul Andersonville**), elaborează un Truffaldino de neuitat – oricînd de obligatorie referință în „istoria" personajului – amestec de mobilitate, fantezie, ruperi de ritm şi de tonalitate, comentarii asupra propriei evoluții (!), rătăciri printre cuvinte şi replici, transferuri de semnificație, plus o agerime în a transmite minus-cuvinte, adică invenții şi desene corporale. Între sală şi actor se instalează un fel special de comunicare, de „înțelegere" a unor confuzii bine aranjate, cînd convenția este „tăiată", divulgată cu ironie sagace. Actorii – alături de Horațiu se aflau în aceeaşi vervă, Rozina Cambos, Gheorghe Dănilă, Paul Chilibuță, Ion Muscă – capătă o stare de bună dispoziție şi de vituozitate spontană, aidoma unor instrumente muzicale lăsate singure să se desfăşoare, în afara partiturii. Aşa de pildă, o lovitură în picior, dintr-o scenă, se amplifică – prin punerea la încercare a sensurilor (fluierul piciorului!) ceea ce revarsă echivocul într-un mic concert de jazz, iar citirea unui meniu devine – prin încercuirea unui gest din forfota rapidă – un joc de cărți încins. Scena „farfuriilor", a punerii mesei este una cu totul antologică prin felul în care teatrul balansează între iarmaroc şi cascadorie, între carnaval venețian, unde orice comicărie este permisă, şi gag savant, bazat pe repertoriul filmului mut, mai ales că spectacolul evită să alunece în bufonerie ieftină sau glumă uşoară. Personajele, mă gîndesc la Truffaldino al lui Mălăele (siluetă care va marca întreaga sa carieră artistică), dar şi la Beatrice a Rozinei Cambos sau Silvio al lui Chiribuță – au darul că se dedublează, se multiplică temperamental, păşesc - în cazul Rozinei – cînd feminin, cînd mascat masculin, cînd suav, cînd în confecții dure. Place tot acest baroc dantelat, tot acest efort total care scapă printre degete, se consumă gratuit, într-o fugitivitate care mistuie imediat orice sclipire.

Scanned with OKEN Scanner

Actorii se „joacă" pînă la epuizare , ducîndu-se – venind, pălăvrăgind, unul – suitor, altul – coborîtor, cultivînd contrarii şi rezolvîndu-le cu dezinvoltură. Şi ceilalţi participanţi la *poetica vitalităţii şi a încercării* trec cu bine examenul explozivităţii, pretinse de regizor, redescoperind intensitatea unui teatru în „răscoală", în revoltă, vecin cu experimentul şi avangarda (Eugenia Balaure, Mihai Cafriţa, Ion Muscă, Marina Maria, Constantin Ghenescu, Eugen Apostol, Radu Voicescu – supravieţuitorul, în distribuţie al marelui **Scapin** cu care şi-a început T.T -ul existenţa).

„E chinuitor să lucrezi la o comedie..."

Şocul produs de versiunea Iulian Vişa a **Slugii la doi stăpîni** a fost atît de puternic, încît se poate spune că după acest spectacol altfel arată comedia în teatrul românesc, altfel sînt gîndite şi elaborate gagurile, altfel respiră paradoxul solistului „coral" – tip clovnesc à la Fellini – în modul de a „trăi" relaţia comică. Fapt observat şi cu prilejul Colocviului tinerilor regizori din teatrele dramatice de la Bîrlad (15-19 aprilie 1976 – v. în stenogramă, intervenţiile lui Al.Colpacci, Mihai Dimiu, Virgil Tănase, Al.Tocilescu, Carmen Tudora, Valentin Silvestru).

Reiau acum un interviu pe care i-l luam lui Iulian Vişa, în toamna anului 1981, cînd rememoram împreună atmosfera din jurul acestei montări de excepţie, care a cunoscut 95 de reprezentaţii, cu un record neegalat pînă astăzi de spectatori (peste 41 de mii!), ceea ce confirmă ideea că oricît de experimentale, de îndrăzneţe, de abstracte în limbaj, marile creaţii comediografice sînt totdeauna asaltate de public, aflîndu-se în graţiile sale.

*- De ce reveniţi atît de des la comedie? Iată cu **Negustătorul din Veneţia**, montat la Teatrul din Botoşani, gustul dv. pentru acest gen se confirmă încă o dată...*

- Prin comedie pot să construiesc o realitate personală, pe baza unor mecanisme comice numite laolaltă gag. Sunt un tip ciudat de om: văd lucrurile din jur foarte straniu, rîd puţin şi atunci fac caz de lucruri stupide. Construind gaguri, încerc să fac o realitate aşa cum mi-ar place mie să fie în viaţa de toate zilele. Comedia devine astfel o construcţie reieşită din situaţii absolut logice, nicidecum un amalgam de „poante" sau „cîrlige" actoriceşti.

- Desigur, asemenea momente, ca să reuşească, au nevoie de o anume inteligenţă comică din partea actorilor. A propos, cum lucraţi cu actorii ?

- Metodele mele îi miră. În **Slugă la doi stăpîni**, de pildă, scena ospăţului despre care s-a vorbit atîta, era scrisă pe hîrtie şi afişată în culise, spre a putea fi un „memorator" pentru fiecare spectacol. Trebuiau respectate cîteva puncte fixe, pînă la ultimul amănunt, pentru a se pune în mişcare cum se cuvine întreg mecanismul. În **Îmblînzirea Scorpiei** venisem cu o altă „temă" de improvizaţie, riguros pusă pe hîrtie. În comedie, ca şi în caricatură, dacă lipseşte o umbră oricît de mică, totul

Scanned with OKEN Scanner

devine plat.

- *Care credeți că ar fi cele mai pasionante motive de rîs pentru publicul de azi ?*

- Niciodată nu m-a interesat de ce anume i-ar place publicului să rîdă. Asta poate și pentru faptul că am niște obsesii comice pe care le fac publice, fără însă ca neapărat să-i cer adeziunea. Publicul rîde îndeobște la lucruri care pe mine mă miră și uneori mă întristează. Am descoperit că o comedie rezistă la examenul rîsului cînd spectacolul ajunge într-o stare specială, de – s-o numesc – „imponderabilitate" absurdă, adică în momentul în care totul e posibil. E vorba de o tensiune comică, aplicată cu tenacitate spectatorului, care – dacă reușește – orice pe scenă devine posibil.

- *Unde v-a reușit cel mai bine acest mecanism ?*

- Evident, în **Slugă la doi stăpîni**, unde improvizația constă în punerea la punct a oricărui amănunt din angrenajul (sau structura) scenelor. O să vă istoricesc o întîmplare interesantă. În timpul festivalului umorului, de la Galați unde Teatrul Tineretului participa cu **Slugă...**, după succese răsunătoare la Bîrlad și București – se jucaseră șapte scene din spectacol, fără ca cineva din sală să schițeze un zîmbet. Actorii veneau în culise derutați: *„Ce facem ? Nu rîde nimeni..."* Le-am spus că și în continuare nu trebuie jucat „comic", ci totul să decurgă așa cum fusese stabilit inițial. La scena a șaptea, aceea cu bagajele, publicul s-a pornit pe aplauze: pe un moment aparent neimportant, deodată s-a declanșat „scînteia", acel moment de „imponderabilitate" pe care eu îl așteptam și după care sala a intrat în rezonanță cu convenția și s-a prăpădit de rîs pînă la sfîrșit. Este însă chinuitor să lucrezi la o comedie...

- *Cum pot fi primenite formele teatrului la noi ?*

- Nu vreau să polemizez cu nimeni, dar cred că majoritatea regizorilor noștri încearcă să înfrumusețeze „teatrul frumos". Efortul e de a rezolva inteligent textul dramatic. Dar nimeni nu are grijă să se întrebe: Ce înseamnă teatrul ? De aceea efortul e steril. Îi interpretăm pe Molière sau pe Voltaire, dar nu ne interpretăm pe noi. De aceea, se spune că regizorul a folosit textul ca pre-text. În ceea ce mă privește, obișnuiesc să fac, paralel cu textul, scenariul meu particular.

- *Credeți că numai regizorii pot revoluționa teatrul ?*

- Numai regizorii au perspectiva de ansamblu. Rari sînt actorii care văd departe. Și mai rar autorii. Regizorul este din punctul lui de vedere un egoist, dar spre binele... actorului, beneficiind de sprijinul viu al acestuia. Ar mai fi în discuție scenariștii de teatru, nu dramaturgii care au ajuns să „știe" cum se scrie o piesă. Sînt oameni care nu pot sta împreună, nu se înțeleg. În capul meu am două obsesii. Prima e legată de faptul că Voltaire – pe care îl citesc cu încîntare – nu l-a putut suferi pe Shakespeare, considerîndu-l un barbar. A doua, ține de o întîmplare. Călătoream odată cu trenul și în preajmă un cîine de toată frumusețea se tolănea pe jos la picioarele stăpînului, care se lăfăia pe canapea. De ce – mi-am zis – nu se întîmplă invers, ca oamenii să stea jos iar cîinii pe canapea? În comedie, am

Scanned with OKEN Scanner

libertatea să văd ceea ce nu văd în viață, să construiesc o realitate așa cum vreau eu, adică să urc cîinele pe canapea.

„Orice spectacol e o atitudine deschisă față de teatru"

În 1980, Iulian Vișa revenea la Teatrul Tineretului pentru a pune în scenă **Îmblînzirea scorpiei** de W. Shakespeare (a treia piesă a Marelui Will, aici, după **Romeo și Julieta** – 1981, Silviu Purcărete, și **Nevestele vesele din Windsor**, 1978, Al.Tocilescu), spectacol despre care, în preajma premierei, am aflat că este unul politic: liniștirea prin înfometare a năbădăioasei Catarina se proiecta a fi chiar metoda de dresat, cuminţit poporul român, iar Petruchio este alegoria regimului comunist, care ajunsese să-și îngenuncheze supușii prin amăgirea cu „alimentația rațională" și călăuzirea la inaniție. Trupa era cam aceeași din 1976, minus Horațiu Mălăele, plecat la Teatrul „Nottara". Dar modalitatea de teatru era complet diferită, puternic influențată de parabolismul de tip polonez, la a cărui școală de teatru Iulian Vișa începuse să ucenicească, aplicat și cu convingere.

Nu transpare aproape nimic din obsesiile de subtext ale spectacolului în interviul pe care i-l luam lui Iulian Vișa, în mai 1980 și pe care îl reproduc în întregime, tocmai pentru importanța documentară pe care o capătă, în timp, profesiunea sa de credință:

- V-aș ruga pentru început să aruncați o privire în urmă și să încercați o retrospectivă a spectacolelor montate de dv. pînă acum.

- Am absolvit IATC -ul în 1972, la clasa prof. Radu Penciulescu. Lucrarea de diplomă a fost cu **Vicleniile lui Scapin**, la Teatrul Mic. Comedia **Îmblînzirea scorpiei** pe care o montez acum la Piatra Neamț, este al 15-lea spectacol montat de mine - deci am destul de puține la activ. Din ele se cuvin menționate doar cîteva: **Tragedia fecioarei** de Beaumont și Fletcher (la Sibiu, în 1972), **Căsătoria** de Gogol (la Baia Mare, în 1975), apoi **Slugă la doi stăpîni** în 1976 la Piatra Neamț, după care timp de doi ani am lucrat în Polonia, la Teatrul din Tarnow, un fel de Teatrul Tineretului polonez, animat de același spirit novator.

- Intenționați acum să reluați spectacolul polonez ?

- În nici un caz, adică nu caut nici pe departe o versiune românească pentru ceea ce am făcut la Tarnow. De un lucru sînt sigur că va fi „ultimul vals" între mine și comedie. Încerc să mă rup de tendința de consacrare într-un gen anume, de „specializare". Vreau să uit **Sluga...** și să creez de astă dată un fel de pastel, în care să arunc cît mai multe culori. Lupt de fapt cu mine și n-o să vă surprindă mărturisirea că mă aflu într-o perioadă de derută capitală... Vedeți, regizorii noștri au devenit inși care „rezolvă" texte dramatice, vor să facă teatrul să fie „frumos", ceva apropiat de baletul clasic. Deținem un arsenal de tehnici folosite în funcție de situație, spre a rezolva textul. Or, mi se pare că spectacolul trebuie să aducă în spațiul teatral o atitudine față de ceea ce numim teatru, să fie o polemică neîncetată

Scanned with OKEN Scanner

cu modul de a vedea teatrul. Mulți dintre colegii mei au ajuns să „știe", după rețetă, cum se joacă Shakespeare sau Molière și așa se face că discutăm în continuare textele teatrale, nu tatonăm estetica teatrală. În ceea ce mă privește, obișnuiesc să fac, paralel cu textul, un scenariu propriu. Metoda mea îi miră pe actori dar pînă la urmă aderă la ea.

- *Observ că discutați cu mare pasiune despre comedie, deși vreți să o părăsiți...*

- Cum vă spuneam, m-am decis să abandonez stilul și primul spectacol care sper să mă salveze, va fi, cred, un... **Oedip salvat** de Radu Stanca, la Sibiu. Încerc să deslușesc forme noi de teatru, caut spații noi de joc, în stare să elimine scena – acest compromis pe care am început să nu-l mai accept. Veți vedea în **Îmblînzirea scorpiei** germenii acestei mutații la care tind. Spectacolul începe în foaier (fug mereu de scenă!), urmînd ca în partea a doua sala să devină ea spațiul propriu-zis de joc. Cît privește spectatorii care își vor pierde locurile, ei vor avea scaune destule pe... scenă. Iar actorii vor trebui să se desfășoare pe 360 de grade, să-și impună un mod nou de a intra în contact cu publicul. E un „dans" în care probez pași noi. Pot să cad și să pierd, dar încerc. La Piatra Neamț cred că publicul va avea mobilitatea să ia ca atare acest test.

În cronica pe care o consacram spectacolului (v. „Cronica", nr. 35/29 august 1980) scriam – și cred că percepția de atunci interesează și azi, nu numai pentru istoria TT-ului, dar și pentru fixarea locului valoric al lui Iulian Vișa – despre care, iată, trebuie să vorbim la timpul trecut – în devenirea artei spectacolului, la noi:

Încă un Shakespeare actualizat

Cînd vor să descopere și să impună forme novatoare de spectacol, regizorii apelează cel mai adesea la Shakespeare. Se poate spune, fără pericolul exagerării, că teatrul modern s-a creat și se creează continuu sub protecția marelui renascentist, inepuizabil în a oferi sugestii fascinante de studiu și de invenție. Ce a adus nou **Îmblînzirea scorpiei**, producție 1980, pe scena Teatrului Tineretului? Spre deosebire de un coleg al său de generație, Al. Tocilescu, care dăduse nu de mult un musical în toată legea pe textul **Nevestelor vesele de la Windsor**, Iulian Vișa – regizor și el cu certe predispoziții experimentaliste – pare ceva mai îndrăzneț, semnînd nu numai regia, versiunea scenică și ilustrația muzicală, ci și traducerea, ceea ce înseamnă că el nu e întru totul de acord nici cu tălmăcirea consacrată, propunînd o alta, mai suplă și mai godriolescă. Dar cuvintele unui text dramatic nu sunt suficiente ca să producă spectacolul. Dincolo de interpretarea liberă dată scriiturii propriu-zise, comedia fiind binecunoscută marelui public, în special datorită unor pelicule cinematografice rămase celebre – interesant este de urmărit în acest spectacol meta-limbajul comic, împins cu subtilitate spre meditație vizuală

Scanned with OKEN Scanner

şi subordonat cu grijă unei semnificaţii integratoare.

Spectacolul cunoaşte trei registre succesive. Prologul se desfăşoară în foaier, refăcînd atmosfera de carnaval, desprinsă din *commedia dell'arte*, de bîlci medieval în care privitorii dialoghează sprinţar cu actorii buni de gură sau se prind în dansurile saltimbance. Nu lipsesc din mulţimea pestriţă muzicanţii şi măscăricii. Totul se mută apoi pe scenă, cu un mecanism meşteşugit de gaguri, căutînd permanent soluţii ingenioase de legătură între cuplurile atît de numeroase ale piesei. Scena în care Lucentio (Răzvan Ionescu) schimbă veşmintele cu sluga sa Tranio (Paul Chiribuţă), este printre cele mai savuroase, ca şi apariţia yankeu-lui Petruchio, printre pretendenţii ce mişună în jurul casei lui Baptista. Treptat, spectacolul se barochizează, nu prin adiţionări în spaţiul decorului, care rămîne simplificat, neutru în sugestii, ci prin aglomerarea de farse bufe, împletite cu calambururi, deghizări şi neînţelegeri, a căror abundenţă vrea să distanţeze sensul unei posibile metafore.

În partea a doua, şocul suportat de spectator este de a afla fixat în mijlocul stalului un mare ring de circ, a cărui menire este să sublinieze gros actantul din titlu. (Cei rămaşi fără locuri urcă pe scenă, într-un fel de peluză sui generis). Urmează deci *îmblînzirea*: actorii se metamorfozează în clovni, iluzionişti şi dresori de „fiare", parodiind cu alte mijloace scenariul domesticirii Catarinei. Venind la scurt timp după **Cei trei muşchetari** – spectacol imaginat în totalitate în manejul unui circ, această soluţie îşi are oarecum diminuate resursele de noutate, întreţinînd bănuiala unui anume manierism. Spre final, cele trei etajări ale spectacolului (burlescul, gagul savant şi clovneria) se întrepătrund într-o mişcare pestriţă, calmată doar de discursul moderat al celei înfrînte, îndemnînd la neagresiune şi armonie între soţi.

Cîteva creaţii actoriceşti sînt memorabile în acest exerciţiu de regie coerent, nutrind oroare de a se pulveriza în efecte inutile. În Petruchio, Mihai Cafriţa creează una din cele mai convingătoare evoluţii ale sale pe scena T.T.-ului. E arţăgos, grobian, cinic, dar şi calculat, emfatic şi încăpăţînat – simpatic prin toate acestea la un loc, vorbind în genul cow-boy-lor rătăcitori. La nuntă vine îmbrăcat în zdrenţe picareşti, de un prost gust greu suportabil. Catarina – graţie Ginei Rogin – e o agresivă cu temperament, puţină cu duhul, dar cu replică veninoasă, instinctuală, polemizînd chiar şi atunci cînd ştie că va pierde, tînăra actriţă parcurgînd cu succes nuanţele curbei descendente a pacificării şi supunerii. În bătrînul Baptista – închipuit cu înfăţişare mai degrabă de şleahtic decît de neguţător padovez, încins cu jupan lung de postav, iar în cap cu joben înalt, Valentin Uritescu vine cu şarmul şi digresiunile exclamative proprii unui inepuizabil fond comic. Compoziţii bine structurate unui ansamblu bazat pe „mecanica" antinomiei ironice mai realizează: Constantin Ghenescu (un Hortensio irascibil, cu purtări de efeb), Eugen Apostol (un cavaler tomnatec, Gremio, gălăgios şi oportunist), apoi Gheorghe Dănilă (Grunio), Cristian Motriuc (Biondello) şi Ion Muscă (Curtis) – vitali şi năstruşnici în a crea o ambianţă de circ împinsă spre fantastic, cărora li se adaugă Mariana

Scanned with OKEN Scanner

Buruiană (Bianca), Eugenia Balaure (Văduva), Mircea Bibac (Croitorul), Florin Măcelaru (Vicenzio), Gh. Birău (Necunoscutul) şi cu asta i-am enumerat pe toţi interpreţii. Alături de **Slugă la doi stăpîni**, succesul de mare ecou a lui Iulian Vişa cu **Îmblînzirea scorpiei** figurează printre cele mai reuşite şi mai dense comedii propuse de Teatrul Tineretului în deceniul opt.

Epilog despre „nebunia creatoare"

Mai trebuie spus că era ultima sa creaţie în ţară, după care avea să emigreze în Danemarca (toamna anului 1980), unde a înfiinţat un teatru experimental Casandra, într-o oarecare măsură după modelul teatrului din Piatra Neamţ. S-a întors în ţară după revoluţie, iar la 1 iulie 1991 era numit director al Teatrului „Radu Stanca" din Sibiu. Prin 1992, primeam o scrisoare „oficială" de la el, prin care eram invitat la o premieră şi un colocviu teatral, la Sibiu, dar nu am putut da curs acestei solicitări-surpriză, ce-mi dovedea că Vişa nu uitase discuţiile peripatetice purtate împreună, cîndva, la Piatra Neamţ. Cîteva luni mai tîrziu în vara anului 1993, aflam despre moartea sa, survenită în urma unei munci istovitoare care a readus în activitate clădirea teatrului sibian, puternic afectată în timpul evenimentelor din 1989. Iulian Vişa devenea astfel amintire... În ultimul interviu acordat Marinei Constantinescu (în „România Literară", nr. 30/1992), spunea: „Extraordinară a fost perioada Piatra Neamţ. Era o nebunie în teatrul acela în care nu trebuia să pui programul la avizier, ca lumea să vină sau să-i implori să stea la repetiţie. Toată lumea avea multă energie. Da, am fost inspirat atunci. Mie îmi plac comediile de stil şi situaţie. Îmi place mult să construiesc şi atunci am construit situaţii. Era o nebunie care crea. Dar directorul Mandric ne-a pus multe bețe în roate şi nu a agreat nebunia creatoare, plăcerea actorilor de a juca spectacolul meu. Dar s-a jucat cu atîta plăcere şi a plăcut atît de mult, încît asta nu a mai contat. M-am chinuit însă. Şi aveam 25-26 de ani!"

Iulian Vişa este încă unul din miturile teatrului românesc, mit care datorează mult TT-ului.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Momentul Silviu Purcărete

Cu **Il Campiello** (Piațeta), la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, Silviu Purcărete obținea, în 1987, cel de-al doilea premiu ATM (după o bucurie asemănătoare trăită în 1983, cu spectacolul **Aventura unei arhive**, la Teatrul Mic) o confirmare, de fapt, de natură să-l lanseze definitiv în rîndul regizorilor de marcă ai teatrului românesc, montările sale stîrnind interes şi stări incitative în rîndul criticii. O anumită constanță de program, un anumit echilibru în structura expresivă a spectacolului, îmbinată cu preferința manifestată pentru textul clasic, a cărui libertate de semnificație pare de natură să întrețină cel mai bine creativitatea regizorală *(„simt că mă exprim mai bine, că am o disponibilitate afectivă față de textele clasice")*, caracterizează devenirea sa artistică.

Spre „o nouă inteligență în teatru"

Debutul lui Silviu Purcărete s-a produs - puțini din exegeții noştri teatrali o menționează ca atare - pe scena Teatrului Tineretului din Piatra Neamț, în 1974, prin spectacolul **Romeo şi Julieta** de W. Shakespeare, care figura şi ca posibilă teză de licență a viitorului regizor, pe atunci încă student la IATC (a preferat pînă la urmă **Jurnalul unui nebun** după Gogol, la clasa lui Valeriu Moisescu). Cîteva dintre calitățile devenite pregnante mai tîrziu se întrevedeau încă în stilistica riguroasă a acestei montări, ispitite de ceea ce Peter Brook avea să numească *„o nouă inteligență în teatru"*. Asupra acestui moment al începuturilor merită să stăruim, din cel puțin două pricini: este mai puțin cunoscut în activitatea regizorului, ale cărui retrospective pornesc îndeobşte cu tragediile greceşti, transpuse la Constanța; o parte din obsesiile de atunci vor putea fi regăsite, într-un fel sau altul, în realizările ulterioare, pînă la atît de elogiata **Piațeta** goldoniană,

producție 1986, marcînd revenirea, după 12 ani, la trupa care l-a lansat.

În timpul colaborării sale la T.T., Radu Penciulescu promitea să aducă, în continuarea programului și a unui stil distinct de teatru pe care încerca să-l impună – *teatrul real*, cum încerca să-l definească George Banu, pe cei mai buni studenți ai săi de la IATC-ul bucureștean. Dacă este să respectăm ordinea cronoșogică, primul dintre aceștia, presupus că va putea repeta experiența și succesul de presă a lui Andrei Șerban a fost Alexa Visarion care punea în scenă, în vara lui 1970, drama **Năpasta** de I.L. Caragiale, spectacol realizat cu exactitate de metronom (tînărul regizor i-a uimit pe actori cu rigoarea fiecărei repetiții și cu logica sa de fier), dar cu un ecou modest în rîndul publicului și al criticii. Cu excepția unor manifestări încurajatoare, la premieră, Alexa Visarion nu a trăit triumful dorit cu *prima verba* de la Piatra Neamț, deși felul său de a consuma reverie, de a crea imagine, a marcat realmente trupa, disciplinîndu-i temperamentul și făcînd-o să gîndească teatrul, modalitate ce venea pe linia „profesorului". (Mitică Popescu, interpretul lui Ion, îmi spunea în acea perioadă, că se simte din nou ca la școală: *„Învăț să mă conduc pe scenă și să mă înțeleg în rol. Alexa mi-a zis simplu – fă asta și asta, dar atît de simplu, încît a trebuit să mă pun pe treabă..."*)

A urmat Cătălina Buzoianu cu **Peer Gynt**, spectacolul marcînd poetica aceste regizoare, după care cel de-al doilea student trimis de Penciulescu să-i continue programul și atmosfera a fost, în 1974, Silviu Purcărete, invitat să-și „lucreze" aici teza de licență, la clasa de regie a lui Valeriu Moisescu. Între timp se declanșase „revoluția culturală", teatrul românesc fusese bine „scuturat" de cenzură, spectacolele lui Penciulescu fuseseră interzise sau „revăzute", iar T.T.-ul trecuse prin șocul interzicerii montării cu **Întunericul** lui Iosif Naghiu (regia Const. Marinescu), dat ca exemplu nefast de Nicolae Dragoș, în „Scînteia", pentru felul de a „ceda" ideologiei occidentale. Inhibiția se așternuse pe scene și în culise, încît cu greu se mai putea vorbi de repertoriu liber ales, de experiment, de căutare novatoare, cîtă vreme deruta era prezentă în secretariatele literare și în cabinetele directoriale. A fost o perioadă critică, poate cea mai neputincioasă în viața artei și tinerii regizori nu făceau excepție de la această stare apăsătoare, de frică și jenă creatoare. Pe acest fond se produce debutul lui Silviu Purcărete, la T.T., unul – spre deosebire de Andrei Șerban, studentul, care, în '68, își putea permite orice – doar în parte de natură să-i pună în valoare pe deplin talentul. Oricum, ultima recomandare a „Magului" Penciulescu, cu puțin timp înainte de a părăsi românia, spre a se stabili în Suedia, în 1973, a fost de bun augur.

Pentru regizorul adevărat, actorul constituie o problemă

Romeo și Julieta consemna, în 1974, primul Shakespeare pe scena Teatrului Tineretului, ale cărui succese nu fuseseră prilejuite pînă atunci – în cei 16 ani de la înființare – de vreuna din piesele marelui Will. Bine-bine, își spuneau

Scanned with OKEN Scanner

scepticii, dar tocmai acest Shakespeare să fie încredințat cu atîta ușurință unui debutant? Cine este acest Silviu Purcărete, care are nonșalanța să propună T.T.-ului nici mai mult nici mai puțin decît **Romeo și Julieta**? Și cum vor fi rezolvate de către el problemele de distribuție ale spectacolului, ținînd cont de exigențele de vîrstă impuse protagoniștilor de textul însuși? Nu mult după începerea repetițiilor aceste îndoieli aveau să dispară. Foarte sigur pe el, cu un aer grav pe chip, foarte rar luminat de un zîmbet rece, distant, ironizînd o inadvertență sau o exagerare, Silviu Purcărete impresiona prin exactitatea derivărilor de sensuri pe care le propunea în timpul lecturii, prin simbolurile neașteptate pe care le identifica în spatele personajelor shakespeareiene.

În genere, impresia bună în rîndul actorilor fac directorii de scenă riguroși, fideli în opinie, fără să-și sugrume prin asta inventivitatea imaginativă, consecvenți în idei, dar cu gustul riscului, interogativi în fața oricărei variante ivite în timpul lucrului, exclamativi – și deci permeabili – la „perifrazele" interpreților, tratați în calitate de coautori și nu ca simpli executanți, în actul de creație. Purcărete întrunea aceste pretenții dirijorale, susținute cu tact și discreție. Parafrazîndu-l pe Roland Barthes, într-una din definițiile sale din **Critique et verité**, s-ar spune că este regizor adevărat cel pentru care actorul constituie o problemă, simțindu-i profunzimea, nu neapărat instrumentalitatea sau frumusețea. Motiv de a discuta îndelung cu el, în timpul repetițiilor și în afara lor, de a-i sugera soluții și a-l integra în limbajul spectacolului. În **Romeo și Julieta**, Purcărete punea povestea de dragoste în dependența unei conflictualizări politice, Montaguii și Capuletii alcătuind două tabere frisonate de morbul puterii, de coșmarul violenței. Dacă aici erosul sublima asemenea agitații de sectă, de clan, estompînd reveria victimologică, în celălalt Shakespeare, de mai tîrziu, al lui Purcărete, **Richard III**, el devine un pendant (și un activant) al puterii, ecuație distribuită transparent în registrul politic, capabilă să oraculeze moartea, ruina ontologică. Povestea celor doi tineri nefericiți (interpretați de Constantin Cojocaru și Nina Zăinescu) venea înăbușită, asfixiată de isteria dogmatică, de ferocitatea morbidă a unor personaje, ceea ce a permis intercalarea unor pasaje pamfletare, șocante, dar cu mari deschideri de relief întregii speculații.

Un debut puțin comentat

Tînărul regizor se arăta a fi deosebit de „calculat" în gradarea nici pe departe sentimentală, încinsă de curenții declamatorii, a spectacolului, preferînd o glacialitate tragică, în stare să claustreze fluidul pasiunilor, să-l distileze pentru economia clamoroasă a discursului scenic. La această sicitate zgîrcită în efecte pe care o emana montarea lui Silviu Purcărete contribuia și monumentalitatea ușor gotizată a scenografiei lui Mihai Mădescu (liantul cu Andrei Șerban), neavantajînd statismul conflictual și damnarea fără ieșire a cuplului de îndrăgostiți, ca efect al

Scanned with OKEN Scanner

unui mecanism, implacabil în agresivitatea sa absurdă. Un spectacol sumbru, cu difuze accente politice, de o austeritate copleşitoare. (*„Dincolo de valoarea ei universală nezdruncinată, opera titanului englez este – şi asta în primul rînd – cel mai perfecţionat şi subtil vehicul al dialogului cu noi înşine, cu conştiinţa unei epoci, cu istoria"* – declara cu un prilej regizorul nostru).

O conjunctură puţin favorabilă a făcut ca *opera prima* a lui Silviu Purcărete să nu se bucure de nici un ecou în rîndul cronicarilor, rămînînd aproape eliminată din sistemul de referinţe. Indiferenţa cu care a fost tratată această versiune a celebrei tragedii a făcut ca ea să fie trecută cu vederea de regizorul însuşi, care o pomeneşte rar în fişa realizărilor sale. Doar cîţiva profesori ai IATC (între care Valeriu Moisescu şi Mihai Dimiu) au urmărit cu atenţie soluţiile spectacolului, admirîndu-i regizorului în formare putinţa de a descoperi relaţii tăinuite ale textului şi decizînd entuziasmaţi nota maximă asupra talentului său, ce anunţa o incontestabilă capacitate creatoare.

„Există o stare de extaz, de beţie, uneori..."

Cum spuneam, Silviu Purcărete a revenit, în 1986, la Teatrul Tineretului, punînd în scenă piesa lui Carlo Goldoni **Il Campiello** (Piaţeta). Între momentul debutului şi acesta, al unei comedii necunoscute publicului nostru, se aşterne o activitate laborioasă, la Teatrul din Constanţa şi mai apoi la Teatrul Mic, aducîndu-i succese şi notorietate. La ce ţine mai mult în meseria sa regizorul Silviu Purcărete? Să încercăm să-i reconstituim concepţia asupra artei spectacolului din ceea ce i-am văzut şi din discuţiile pe care le-am purtat împreună. Înainte de orice, el nu crede în spectacolul de regizor, considerîndu-se contribuabil cu idei într-o artă colectivă, cu „mesaj colectiv", în care autorul este elementul determinant. Transcriu, în continuare, o secvenţă inedită dintr-un interviu ce i-l luam la 25 februarie 1986: *„Teatrul fiind o artă cu totul specială, în care actorul este creator şi mediu totodată, semnificant şi semnificat, mi se pare absolut important ca într-un spectacol să existe un moment sau mai multe ale unui fel de bucurie, de extaz, unde să se piardă delimitarea între cel ce priveşte şi cel ce e privit. Există o stare de extaz, de beţie, care se întîmplă uneori şi care face ca o scenă din spectacol să devină de neuitat. Acest lucru miraculos depinde în primul rînd de actor, teatrul fiind cu totul al actorului. Regizorul este nu mai puţin important, în cazul în care ştie să forţeze această capacitate. Nu sînt entuziasmat de spectacole în care există discurs regizoral explicit, faimos, limpede, strălucitor etc., în care actorii sînt folosiţi doar în acest scop şi unde spectatorul aşteaptă să primească informaţii estetice sau ideatice. Cred mult în actor, care dă flacăra posibilă, de eveniment necontrolabil, al spectacolului şi pe care îl poţi doar provoca, nicicum supraveghea"*.

Observam insinuarea unor semne sau sublinieri cu încărcătură politică în

Scanned with OKEN Scanner

teatrul lui Silviu Purcărete, lucru firesc pentru o generație de regizori sincronă prozatorilor înverşunați pe „obsedantul deceniu" sau poeților preocupați de o ezoterică manieristă, de o scriitură densă, „ascunsă", încifrată, în tratarea lumii sentimentelor. Părerea regizorului asupra acestui subiect este importantă în aprofundarea modalității sale specifice de teatralizare: *„Politicul este un demon al epocii şi al artistului de azi – o dimensiune care pentru omul zilelor noastre se situează pe primul plan al interesului. Nu politizarea în sine mă interesează, ci un lucru firesc, natural, existent în chiar aerul pe care îl respirăm. Mă crispează excesul de teoretizare a problematicii politice în teatru, declanşat de critica de specialitate, deoarece se discută un lucru evident, mult prea evident".*

Cînd *commedia dell'arte* oboseşte

Il Campiello face parte din seria aşa-numitelor „comedii dialectale", alături de **Le massere** (Slujnicele) şi **Le morbinose** (Femeile pline de viață), scrise între anii 1754-1759, serie considerată de tranziție între comediile de mare succes, gen **Slugă la doi stăpîni**, **Cei doi gemeni venețieni**, **Hangița** şi capodoperile maturității cu **Trilogia veligiaturii** şi **Gîlcevile din Chioggia**. Mai recent, **Il Campiello** avea să se bucure de un mare răsunet european, datorită montării de excepție aparținînd lui Giorgio Strehler – unul din marii novatori ai teatrului, alături de Bergman, Ciulei sau Brook – la Piccollo Teatro din Milano, în stagiunea 1974-1975. La mai bine de 10 ani, acest *„falnic minipoem plebeian"*, cum îl numea Strehler însuşi, este reluat în versiunea lui Silviu Purcărete, care semnează şi traducerea românească – una aş spune „de teatru" şi mai puțin „de citit", servind tenta înscenării, evenimentele discursului textual. *(„Piesa* – îmi spunea Purcărete – *este una fără intrigă, dar plină de întîmplări şi intens poetică.").* Intr-adevăr, admirabile în această scriere de atmosferă sînt lungile pauze de sporovăială colorată, întreținută de o lume măruntă, colcăitoare, veselă-tristă, de mahala, *„campiello"* nefiind altceva decît un fel de maidan venețian, unde totul se amplifică, dobîndeşte proporții uluitoare, prin limbuția excesivă a locuitorilor. Încăierările şi zarvele, bîrfa şi discordia sînt aici la ele acasă, izolînd comunitatea in regimul ei obscur de referințe: acest „campiello" ține de Veneția, dar parcă îi este străin, veselia carnavalurilor răzbătînd cu greu spre acest cartier sărac, cu răzleția sa degradată în primitivism. Orice intrus mai înstărit care se aventurează în această sub-societate sufocantă, vîscoasă, devine un posibil „salvator", de care se agață imaginația practică a nevoiaşilor, cu argoul lor vulgar. Cum se întîmplă şi cu Cavalerul piesei de față, „rătăcitorul" donquijotesc sau poate falsul „revizor", dacă acceptăm în venirea lui anticiparea unui Hlestakov al lui Gogol, părînd să dea un curs nou, dătător de speranțe micii rezervații periferice. O va izbăvi în cele din urmă doar pe Gasparina, pupila unui negustor scăpătat, cu care fuge din oraş, gest eroi-comic, dar şi arogant.

Scanned with OKEN Scanner

„Parcă am fi în infern"

În datele sale esențiale, spectacolul lui Purcărete urmărește vizualizarea lumii insolite de *campiello* și investirea cu date simbolice pregnante a Cavalerului – personaj ambiguu, antinomic, amestec de poză aristocrată și fățărnicie, de străduință benefică și porniri întunecoase, demoniacale. Pe de o parte, sînt construite cu migală plastică scene compoziționale dense, cu siluete mizere și înfometate – derbedei, văduve arțăgoase, comercianți, prostituate – scene animate cînd de o bucurie stranie, a sărăciei fără cusur, cînd de instinctul vacarmului, de, cruzimea indiscreției împinse în stupiditate. Spre final, chipurile devin halucinante, prin jocul foarte savant elaborat al interpretării.

Purcărete a știut să dea o tonalitate contrapunctică momentelor succesive ale montării, împlîntînd un fior de nostalgie, de lirism, mai totdeauna cînd satira muşcătoare pare a fi dominatoare. Mai mult, el deviază în sens obosit, decadent efectele de *commedia dell'arte*: clovnii nu mai sînt veseli, improvizatorii nu mai vor să improvizeze, jocurile stîrnesc o pasiune falsă, buimacă. Scenografia Ninei Brumuşilă avantajează consistența plastică a scenelor, cu simplitatea fațadelor camuflate, „sparte" doar de cîteva ferestre incomode, din cadrele cărora personajele dialoghează și delirează nervos.

Cum spuneam, exegeza regizorului pune într-un foarte incitant dialog, de aluzii și năluciri, fauna din „campiello" cu Cavalerul – adus, venit, abandonat într-un spațiu al vacuumului de valori și despre care nu știm dacă este răul travestit în bine sau, dimpotrivă, binele luînd forma răului. La început apare în frac negru, cu o valiză de comis voiajor și un aparat de fotografiat la gît; e amabil și viclean; vorbește o limbă necunoscută, adaptată apoi progresiv dialectului aspru al gazdelor; le oferă tot felul de mărunțișuri, aidoma cuceritorilor din copilăria colonialismului și nu le cere nimic în schimb; îi invită la o masă copioasă, dar le impune ordine și aliniere la comenzi.

Scena ospățului, încărcată de gaguri, inclusiv obișnuita bătaie cu frișcă, e de o mare risipă absurdă (*„parcă am fi în infern"* – lasă să-i scape un personaj), soldîndu-se cu retragerea șarlatanească a oaspetelui parazitar. Paul Chiribuță realizează în acest rol una din creațiile înalte ale carierei sale, ceva ce nu seamănă cu nimic din aparițiile sale anterioare. Trupa „tînără" a T.T.-ului se arată în mare formă în conturarea acestei lumi de o vitalitate morbidă, derizorie, cu Bogdan Gheorghiu (Zorzetto), Maia Morgenstern, Tatiana Ionesi (Lucietta), Oana Pellea (Gasparina), Simona Măicănescu (Pasqua), Claudiu Istodor (Anzoletto), Maria Filimon (Orsola), Oana Albu (Gnese), Liviu Timuş (Fabrizio), cărora li se adaugă din vechea formație Coca Bloos (Catte) și Traian Pârlog (hangiul Sansuga). Toți, într-un spirit de „echipă" ce amintește de verva anilor „de aur" ai teatrului din Piatra Neamț, contribuie la viața fiecărei scene, dîndu-i un preaplin de tuşe și tonalități groteşti.

Scanned with OKEN Scanner

„O Veneție ipotetică"

Interesantă este și comparația pe care Silviu Purcărete o face – într-o confesiune prilejuită de **Piața** – între Goldoni și Cehov:

*„**Il Campiello**, una din piesele tîrzii ale lui Goldoni, este o piesă a despărțirii, o **Livadă cu vișini** a secolului al XVIII-lea.*

Definitiva și dureroasa despărțire a dramaturgului de Veneția își găsește imaginea în <<adio>>-ul adresat Campiello-ului de către Gasparina, în finalul piesei. Il Campiello este esența unei mari iubiri, o cutie magică, o scoică plină de zvonurile și ecourile unei Veneții iluzorii, o insulă a copilăriei tîrzii, izolată într-un ocean de zăpadă.

Il Campiello este o lume a gălăgiei, a certurilor și jocurilor mărunte și sărace, a ninsorilor miraculoase. Dincolo de pereții lui imaculați se presimt amăgirile și primejdiile adulte. E carnaval în Veneția, dar carnavalul ocolește Campiello-ul sărac.

Il Campiello este un mic popor alcătuit din femei singure și copii care viețuiesc împreună, se ciocnesc unul de altul, se ceartă, se joacă, se bîrfesc, petrec, se despart, se împacă, se iubesc, dansează, mor și învie, cu alte cuvinte trăiesc într-o armonie deplină, pe care nimic nu o poate zdruncina, nici chiar fulgerătoarea trecere a unui ciudat străin, deopotrivă binevoitor și malefic.

***Il Campiello**, acest paradis înzăpezit, este pentru Goldoni tot ceea ce rămîne veșnic, într-o Veneție ipotetică, supusă unei necurmate și ireversibile scufundări."*

Efectul de realism și invizibila implicare a regizorului

Cred că montarea cu **Il Campiello** a reprezentat un moment de schimbare, dacă nu cumva de cotitură în activitatea lui Silviu Purcărete. Nu știu dacă el e considerat sau resimțit ca atare de regizorul însuși, dar cîteva noutăți de concepție apar acum pregnant în viziunea sa teatrală, începînd cu amestecul de puritate și impuritate conferit imaginii și terminînd cu focalizarea unei anumite poetici a locului teatral, conceput la rîndu-i antinomic, din presentimente ale înălțării și ruinei. Îl interesează reconstituirea unei enclave a copilăriei umane, în care naivitatea și sălbăticia se conjugă cu paroxismul trăirii și degradarea simțurilor.

Mai multe ar fi motivele care susțin atributele postmoderniste ale acestui spectacol, apăsînd pe inventivitate, autoironie, simț parodic și realism ridicol. Efectul de realism – un realism întors pe dos, dacă pot spune așa – domină montarea, lăsînd viața teatrului, viața spectacolului să se înalțe și să se rostuiască de la sine, fără artificii sau excese care să contrarieze prin formalismul lor polemic. Acea desăvîrșită detașare de propria creație, pe care și-o dorea regizorul nostru, acea invizibilă implicare a sa în turnura spectacolului se pare că i-a reușit aici

Scanned with OKEN Scanner

convingător, orice efort doctrinar fiind suspendat. Or, tocmai această autodefinire – tensiunea autonomă a operei, dînd iluzia că îşi refuză o autoritate „avant" sau "anti", polemică sau zgomotoasă – reprezintă o altă constantă postmodernă şi perfecta ei respiraţie în **Piaţeta** a pus în stare de mirare întreaga noastră critică de teatru. Silviu Purcărete şi-a construit spectacolul pe seama unei semantici deschise (inclusiv traducerea pe cont propriu, foarte liberă, slujeşte o atare „claritate"), vădind lipsa oricărei urme de ipocrizie auctorială. Din acest punct de vedere, declaraţia sa referitoare la regizorul tăinuit în spatele propriei sale munci (sau exerciţiu) menit a-l capacita în sens hedonist pe actor, pînă la atingerea pragului identităţii autoreflexive, nu este una de complezanţă, ci trebuie citită în năzuinţa şi litera ei programatică.

Regizorii adevăraţi, regizorii mari sînt imprevizibili. Îmi menţin părerea că spectacolul de la Piatra Neamţ marchează saltul spre altceva al acestui regizor. Faptul că imediat după succesul cu piesa lui Goldoni, la T.T., Silviu Purcărete a dorit să revină aici spre a pune în scenă un proiect mai vechi – **Amphitrion**-ul lui Molière, vorbeşte de la sine despre continuitatea unui gînd ce nu putea prinde contur decît în prezenţa unei „echipe" tinere, consonate temei „absenţei" a directorului de scenă din spectacol, gînd căruia avea să i se dăruie atît de mult în perioada următoare de creaţie.

(„Zigzag '87", Supliment al Caietelor-program ale Teatrului Tineretului)

„A induce o stare teatrală de comunicare deplină"

– Mulţi dintre cei care ne citesc îşi mai amintesc, desigur, debutul dumneavoastră regizoral, pe scena Teatrului Tineretului, cu spectacolul ***Romeo şi Julieta*** *de W. Shakespeare. Acest lucru se petrecea în octombrie 1974. Ce s-a întîmplat de atunci?*

– Eram încă student... După terminarea institutului, patru ani i-am petrecut la Constanţa, unde am montat cîteva spectacole pe texte antice: un Plaut, cu **Miles Gloriosus**, apoi – pentru festivalul de teatru antic – **Trilogia Atrizilor**, pe un scenariu propriu, după tragicii greci, jucat în ruinele de la Istria; apoi, o **Hecuba** de Euripide. Din 1978, activez la Teatrul Mic din Capitală, între altele, cu **Nebuna din Chaillot** şi **Diavolul şi Bunul Dumnezeu** de Sartre, **Richard III** de Shakespeare, **Stop pe autostradă** de Aldo Nicolaj, **O şansă pentru fiecare** de Radu F. Alexandru (cu care s-a inaugurat Teatrul Foarte Mic). Recent, la teatrul din Beersheva (Israel) am pus **Mizantropul** de Molière. Acestea ar fi realizările mai importante. Aş mai menţiona o perioadă cînd m-a interesat mult teatrul de păpuşi cu spectacole la Constanţa, Braşov şi – se putea? – la „Ţăndărică".

– Discuţia noastră e prilejuită de premiera cu ***Il Campiello*** *de Godoni, pe care o pregătiţi pe scena T.T. Una din puţinele comedii pe care le aveţi la activ şi... tot dramaturgie clasică.*

Scanned with OKEN Scanner

– Într-adevăr, simt că mă exprim mai bine, că am o disponibilitate afectivă față de textele clasice. Nu m-am simțit un descoperitor de texte și de dramaturgi, cum se exprimă mulți regizori. Cred în antrenarea totală a artei spectacolului și în acest sens, textul clasic oferă cele mai multe deschideri. **Il Campiello** este o comedie specific goldoniană, titlul denumind piațetele mărginașe ale Veneției, cu aglomerările lor de oameni nevoiași. S-ar putea traduce prin „mahalaua". Textul, din cîte știu, nu a fost tradus în românește și mi-a parvenit prin Valeriu Moisescu, fiind nevoit să-mi asum traducerea lui. Piesa a făcut vogă la Piccolo Teatro, în montarea lui G. Strehler.

– *Spuneți-ne ceva despre felul în care ați tradus literar piesa...*

– E scrisă în dialect venețian, traducerea mea – mereu confruntată cu o traducere franceză – nefiind una pur filologică, ci pe cît cu putință în interesul spectacolului. Replicile sînt scurte, de dialog imediat; elementul de viață e colorat, favorizînd un „tablou de gen", foarte pe gustul epocii. De altfel, **Il Campiello** e cu totul diferită de **Slugă la doi stăpîni**, să spunem, făcînd parte – alături de **Gîlcevile din Chioggia** – dintre comediile goldoniene unde e mai tranșantă ruptura de commedia dell'arte. Apare mai puternic interesul pentru tratarea realistă a personajelor. E o piesă fără intrigă, dar plină de evenimente și întîmplări; și intens poetică. E vorba despre o comunitate de oameni simpli, săraci, în majoritate femei, dintr-un „campiello" venețian, în timpul tradiționalului carnaval; sînt atît de „mizerabili" aceşti oameni, încît nici carnavalul nu-i ajunge. Între ei, apare un străin, un personaj ciudat, reușind să tulbure și să răstoarne valorile deja impuse, prin simpla sa venire. E un civilizator, un explorator, care aduce acel „virus" în stare să extermine comunitatea...

– *Dar teatral, cum ați „tradus" textul?*

– Am încercat să-i accentuez latura simbolică, în sensul universului copilăriei – mi-am imaginat ca o enclavă a copilăriei acest „campiello" – care trecut brusc spre maturitate, produce un act nociv, traumatizant.

– *Ați văzut sau v-a inspirat cumva montarea lui Strehler?*

– Nu am văzut-o, dar am citit cronici și referiri multe la spectacolul lui Strehler. Din cîte mi-am dat seama, spectacolul marelui regizor italian se derula într-un registru riguros realist – modalitatea sa preferată fiind convenția realistă. Eu mi-am permis anumite libertăți de stil, în montarea mea, în sensul folosirii spațiului, al recompunerii unor personaje, al muzicii.

– *Cum ați regăsit trupa de la Piatra Neamț?*

– Din cei cu care am lucrat în urmă cu 12 ani nu au mai rămas în distribuție decît Paul Chiribuță și Traian Pârlog. În rest, am avut de a face cu noua trupă, din care cunoșteam cîțiva actori din institut (Oana Pellea, Claudiu Istodor și Bogdan Gheorghiu au colaborat la **Diavolul și Bunul Dumnezeu**). E o trupă bună, care are șanse să devină... trupa de bună tradiție a T.T.-ului, dincolo de fluctuația actorilor. A trebuit să realizăm acest spectacol în mai puțin de două luni, ceea ce a impus un ritm neobișnuit interpreților, care s-au adaptat mai mult sau mai puțin. Aș vrea să

Scanned with OKEN Scanner

adaug faptul că un regizor mare, bun, nu știu cum să-i spun, cu un text important în mînă, într-un climat cultural favorabil și într-o stare de inspirație autentică, poate pune în valoare un actor mare. Fără ca neapărat să-l creeze. Reciproca este și ea valabilă. Valoarea unui spectacol e greu de conceput în afara „întîlnirii" unor valori actoricești provocate să se exprime.

– *Ceilalți colaboratori?*

– Scenografia e semnată de Nina Brumuşilă, din generația de proaspăt absolvenți ai Institutului de artă „N. Grigorescu". Decorul e foarte simplu, totul petrecîndu-se într-un spațiu alb, de iarnă, costumele însele fiind albe. Ca într-un film alb-negru, în care apare din cînd în cînd un element de culoare. Banda sonoră e pe muzica lui Vasile Şirli, cu care colaborez intens în ultima vreme.

– *Ce urmează după* ***Il Campiello****?*

– **O scrisoare pierdută** la Teatrul Mic, pentru care încep să am emoții. Distribuția urmează să fie fixată în zilele următoare.

(O parte din acest interviu a apărut în „Ceahlăul",
1 martie 1986, sub titlul „În premieră la
T.T. – **Il Campiello** de C. Goldoni")

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Ascuns într-o lojă (IV)

Foarte interesant articolul scris de Monique Borie, *„De l'herméneutique à la régénération par théâtre. Mircea Eliade et Living Theatre"*, din „L'Herne"-ul consacrat marelui savant şi prozator român (nr. 33/1978*): „Direcţia spre care se orientează întregul itinerariu al Living-ului coincide cu studentul-actor evocat de Mircea Eliade, în 1969, care vorbeşte despre teatru ca de un exerciţiu spiritual, comparabil unui dans extatic, controlat de un fel de yoga, ce ar putea foarte bine să facă parte din el. Eliade intervine pentru a formula astfel problema teatrului: cum organizăm timpul teatral ca ieşire din timpul istoric, din prezentul cronologic?.... Pentru el, dacă teatrul vrea să deschidă o fereastră asupra sensului, va trebui să se constituie ca o experienţă în care timpul să poată fi depăşit. Orientarea pe care el o propune, e în fapt ilustrată de Living Theatre - a face din practica teatrului o* călătorie *în afara cotidianului"*.

(Din **Jurnal** '75): O cunosc în această ultimă seară a Festivalului de la Piatra Neamţ, pe Cătălina Buzoianu, nemulţumită că a doua oară ratează „marele premiu", de data aceasta cu **Istoria hieroglifică**, montată la Teatrul Naţional din Iaşi. Spectacolul a stîrnit mari controverse, impunerea sa în prim-planul manifestării fiind îngreunată de condiţiile improprii în care a fost jucat, pe scena Casei de cultură. Întreaga reprezentaţie se impunea ca o mare curiozitate, prin coerenţa ce putea fi dată textului lui Dimitrie Cantemir, adevărată probă de încercare, la lectură, pentru filologi, darămite să descoperi în miezul ei o acţiune „teatrală". Şi totuşi, Cătălina Buzoianu izbutea marea performanţă de a vizualiza o dramă alegorică pe acest text cît se poate de ezoteric, cu multe spaţii greoaie, clar-obscure. Încerc să o lămuresc, în discuţia improvizată pe acest fond de nervozitate vecină cu isteria, că nu am senzaţia unei cabale a criticilor prezenţi în festival (majoritatea şi membri ai juriului) împotriva ei, dar nu o conving. Îmi povesteşte

cît de greu a reuşit să impună la Iaşi o nouă concepţie despre arta spectacolului şi ce impedimente a întîmpinat pînă să vadă montată această **Istorie hieroglifică**. Izbucneşte şi în plîns, moment netrecut neobservat de cîţiva actori, care o consolează de complezenţă. E o ambiţioasă; nu se mulţumeşte cu aprecieri pe jumătate, ci vrea triumful, în integralitatea lui. Îşi dorea marele premiu, nu un premiu oarecare. Îi aud, rostită printre dinţi, promisiunea de a se răzbuna pentru această nereuşită. *„Pentru asta, însă, trebuie să plec de la Iaşi. Iaşul îmi poartă ghinion"*. Soţul ei, Papil Panduru, o încuviinţează silenţios.

Samuel Beckett şi intransigenta sa declaraţie: *„Opera mea e o chestiune de sunete fundamentale, redate cît mai deplin cu putinţă şi nu accept responsabilitatea a altceva"*.

Un aforism al lui Emil Cioran: *„Orice început de idee corespunde unei perceptibile leziuni a spiritului"*.

(*Discuţie cu Al. Tocilescu, în seara zilei de 28 octombrie 1981*): - *Spune-mi, Toca, ai sentimentul că îţi ai cristalizată în acest moment, o modalitate proprie de a face teatru?* – Nici un creator nu poate să ştie despre el cît este de original. Să spui că ţi-ai creat un mod propriu de a face teatru înseamnă să crezi că nu vei evolua. Am trăit însă de curînd o experienţă importantă în cariera mea şi despre ea vreau să-ţi vorbesc: întîlnirea cu Octavian Cotescu, un actor pe care îl iubeam şi îl respectam şi pînă acum, dar pe care nu-l cunoscusem suficient. Întîlnirea cu el în spectacolul pe care îl pregătesc acum la „Bulandra" (**Tartuffe** şi **Cabala bigoţilor**) mi-a sugerat cheia profunzimii în analiza personajelor, a relaţiilor între ele şi a structurii dramatice. Obiectivul încercărilor mele de acum încolo va fi analiza mai adîncă a semnelor şi întîmplărilor din jurul piesei, nu numai din textul ca atare. Cred că aspectul, forma spectacolelor mele vor fi diferite de acum încolo, nerenunţînd la supremaţia vizualului, considerînd că metafora trebuie prelungită în imagine scenică, iar cuvintele în metaforă auditivă. Mă îndrept spre un moment de mai mare aşezare lăuntrică... – *Ce spectacol de pînă acum crezi că te reprezintă cel mai bine?* – **Nevestele vesele din Windser**, pus la T.T. Cred că a fost vorba de sfîrşitul unei etape. În ceea ce fac acum, am deviat într-o altă direcţie. – *Ce înseamnă interpretare de text pentru un regizor? Crezi în regizorul-critic?* – Privitor la această chestiune, îi spuneam lui Dan Jitianu că ar fi interesant să introducem în Caietul-program la **Tartuffe** o bibliografie a spectacolului, care să cuprindă tot ce am trăit şi discutat în perioada de lucru respectivă. Deoarece, de fiecare dată, existenţa se reflectă in viaţa montării. Analiza textului e zilnică. Fiecare întîmplare, film, poezie, discuţie, fiecare disc ascultat, fiecare plimbare – toate laolaltă duc la o nouă iluminare asupra textului. „Critica" făcută de regizor asupra textului e o muncă şi o stare prelungită de meditaţie, care nu se termină nici măcar după ce spectacolul a fost încheiat. Urmează analiza prin prisma efectelor

Scanned with OKEN Scanner

produse spectatorilor, a reacţiilor posibile ale publicului.

Seara premierei la **Aceşti îngeri trişti** de D.R. Popescu. Atmosfera e uşor încinsă. Niki Scarlat e de părere că actorii nu l-au ascultat suficient, după cum interpreţii – în majoritate abia veniţi la T.T. – fac destul caz de propriile orgolii, susţinînd că au dreptul la o minimă originalitate în dezvoltarea personajelor. Survine un moment de destindere, pricinuit de o „scenă" în faţa teatrului. EL (citind eşarfa anunţînd premiera): Ia te uită! Aceşti ingineri trişti! Hai şi noi să-i vedem... EA: Mai bine hai acasă. Nu vezi în ce hal arăţi? EL (resemnat): Ai dreptate. Ce folos că sînt trist, dacă nu sînt inginer? Las' să-l vadă ei...

O posibilă teorie a înlănţuirii personajelor pleacă, neîndoielnic, de la relaţia – uneori vădită, alteori ascunsă – existentă în spaţiul operelor. *„Nu numai pastişa, ci orice operă de artă e creată în paralel şi în opoziţie cu un model oarecare"*, remarca V. Şklovski, iar M. Bahtin observa la rîndu-i că artistul *„evoluează într-o lume plină de cuvinte ale altora, în mijlocul cărora îşi caută propriul drum... Orice membru al unei colectivităţi cuvîntătoare găseşte nicidecum cuvinte neutre, <<lingvistice>>, libere de aprecieri şi de orientările semenilor, ci cuvinte locuite de vocile altora. Orice cuvînt al contextului său propriu provine dintr-un alt context, deja marcat de interpretarea cuiva. Gîndirea nu întîlneşte decît cuvinte deja ocupate"*. (Apud Tzvetan Todorov, „Poetique", Seuil, 1968, p.44).

(Din **Jurnal** '69): Pregătesc o anchetă în rîndul actorilor de la T.T. pentru un supliment literar-artistic. Tema mea îi surprinde pe interlocutori: de ce pleacă atît de repede spre Capitală tinerii interpreţi abia lansaţi pe scena de la Piatra Neamţ? Nu cumva unii vin special aici, spre a fi „văzuţi" mai lesne de un selecţioner central, entuziasmat adesea, de cartea de vizită a trupei, cu individualităţi disponibile travaliului scenei? Şi ar mai fi o întrebare pe care o ţin pentru mine: faptul că de la T.T. primesc rapidă „dezlegare" (folosesc un termen fotbalistic, dar în fine...) atîtea talente ţine oare chiar de strategia acestei instituţii, care îşi cultivă astfel propriul mit, demn de invidiat de multe teatre din provincie? Mitică Popescu este convins că publicul nu e conştient în toate cazurile de valoarea actorilor şi a spectacolelor vizionate, fiind tentat de montările uşoare, de turneu. *„Altcumva şi-ar da mai bine seama cît sacrificăm prin muncă pentru a cîştiga şi domina"*. Tot el adaugă: *„Nu ţin neapărat să plec în Bucureşti. Aş putea oricînd să o fac, dar la T.T. adevărul este că am posibilitatea să joc, să-mi descopăr posibilităţi pe care nu mi le ştiam"*. Carmen Galin are nostalgia Capitalei, dar e convinsă că un actor trebuie să aibă orgoliu, să nu-şi forţeze „evadarea" decît după ce şi-a consolidat un nume. Ea vrea să fie solicitată, rugată, cerută cu insistenţă, nicidecum să forţeze în vreun fel generozitatea cine ştie cărui impresar sau director. Mai spune cu candoare: *„Noi, actorii, dacă ne îndrăgostim de un spectacol, sîntem gata să rămînem mai departe cîţiva ani, la acelaşi teatru, pentru a sublinia că*

Scanned with OKEN Scanner

succesul nu a fost o întîmplare". Cu glasul său de adolescent perpetuu, Constantin Cojocaru e mai modest: *„Am nevoie de acumulări spre a mă putea gîndi la Bucureşti. N-am venit aici, la T.T., ca să devin vedetă, ci să particip la cursurile de perfecţionare de la T.T. Cel puţin aşa se vorbeşte despre el în institut..."* Iată ce mi-a răspuns Ieronim Crişan, mîngîindu-şi bretonul şi dînd din mîini ca să mă convingă (abia a venit la T.T. şi locuieşte într-un apartament la etajul 10, pe Chimiei, cu C. Ghenescu şi familia electricianului Popovici): *„T.T.-ul e o şcoală de teatru. N-am venit aici să mă afirm imediat, ci în primii 5 ani trebuie să experimentez cît mai mult cu mine însumi. Am nevoie de acumulări."* Nu transcriu celelalte răspunsuri. Cert este că fiecare angajat al T.T.-ului duce într-un fel dorul Capitalei. Sînt uşor descumpănit, dar demonstraţia e făcută.

(Recitite, azi, aceste declaraţii vin în confruntare cu destinul ulterior al fiecăruia dintre cei iscodiţi atunci. Mitică Popescu a devenit cu adevărat un răsfăţat al publicului, la Bucureşti, unde a plecat cu prima ocazie, neuitînd niciodată că Piatra Neamţ i-a fost „leagănul" consacrării; Carmen Galin şi Constantin Cojocaru au plecat spre Capitală şi spre lumea filmului, pe care atît de mult şi-o doreau, contînd mult pe acumulările şi experienţa din „provincie", iar Ieronim Crişan, devenit el însuşi creator de şcoală şi titular de „cursuri" de pantomimă undeva, în Germania, şi-a terminat prematur cariera, în condiţii misterioase. Gîndurile lor rămîn, iată, ca nişte fîlfîiri de aripi... cîndva... în memoria unei clipe de pasiune juvenilă şi entuziasm. Oh, les beaux jours!)

A. Camus despre romanul său **Ciuma:** *„La Oran îl întîlneşti pe Hlestakov al lui Gogol. El cască şi apoi declară: simt că trebuie să mă ocup de ceva mai înalt"*.

(Din **Jurnal** '70): După-amiază geroasă de ianuarie. Intru în bar la „Ceahlăul", înfrigurat, să beau o cafea. Mă trag într-un colţ, spre a nu deranja grupul de actori aflat în jurul unei mese pline. Sărbătoresc, desigur, pe cineva, un bătrînel scund, cu ochelari uşor fumurii acoperindu-i chipul destul de comun. Îndemnat de Radu Penciulescu şi de veselii comeseni (se bea „Murfatlar" din sticle conice, în formă de cupă), aniversatul se ridică de la masă, scoţînd din servietă o bandă de magnetofon, pe care o întinde lui Ali-barmanul, cerîndu-i să o pună la instrumentul de divertisment al localului. Surpriză! Peste liniştea lăsată se aude glasul inconfundabil al cîntăreţului Cristian Vasile, interpretînd melodii din anii '30, unele pe care le mai auzisem din cînd în cînd la radio, altele complet necunoscute. Rigid în mişcări, ondulînd un deget în aer şi însoţind cu o voce stinsă linia tenorală desuet-languroasă a modelului, seriosul personaj din mijlocul actorilor se lasă din cînd în cînd pe spate, parcă amintindu-şi de ceva, parcă oprind o clipă suspendată între două versuri trubadureşti. Nu ştiu dacă am ascultat cinci sau şase cîntece, cînd – cu un *„Gata!"* nervos, agitat de emoţie (lacrimile îi inundaseră chipul) – individul se repede la magnetofon şi îl întrerupe, fără să poată

Scanned with OKEN Scanner

fi înduplecat din această hotărîre. Florin Măcelaru îmi explică totul: autorul scenei este – nu-mi vine a crede – chiar Cristian Vasile, angajat de Ion Coman regizor tehnic la T.T., retras *incognito* în urbea Pietrei, spre a-şi completa vechimea de pensionare. O dată pe an, de ziua lui, i se întîmplă să iasă din anonimatul pe care şi l-a asumat ca pe un fel de exil şi atunci norocoşii îl pot vedea pe Cristian Vasile ascultîndu-şi succesele de altădată. Nu-i place publicitatea, ocoleşte orice abuz al indiscreţiei; mai mult, nici nu prea vrea să se ştie că trăieşte; îi place să se povestească doar despre junele acela care a fermecat cîndva Bucureştiul că s-a pierdut o dată cu o vîrstă feerică a şlagărului. Vechiului său concurent Gică Petrescu, cu o longevitate de invidiat în concerte, Cristian Vasile îi opune o singurătate nostalgică, refuzul oricărui blitz fotografic care să-i umbrească poza de tinereţe. Introducînd cu multă grijă banda în servietă, ciudatul ins s-a cufundat într-o tăcere din care nici unul din nevîrstnicii săi colegi nu l-au mai putut scoate. Mai aflu că suferă de inimă şi orice exces afectiv îi poate fi fatal...

La Kurt Vonnegut, dar şi la Manuel Mujica Lainez (**Bomarzo**) – apar personaje care vin din viitor, deşi cumulează un timp trăit. Un personaj asemănător este Vang, aşa cum l-a conceput Mitică Popescu, în spectacolul lui Andrei Şerban, cu **Omul cel bun din Sîciuan**, dar şi **Dragonul** (Mihai Cafriţa) în montarea lui Victor Ioan Frunză, ori **Nebunul** (Florin Măcelaru), atît de neliniştit şi străin de universul piesei lui Büchner, **Woyzeck**. Funcţia acestor siluete este nu a unor inadaptabili sau neaveniţi, ci semnifică o luciditate devastatoare, ocultă venită din posteritate.

Rămîn uluit de o menţiune a lui Dan Alecsandrescu referitoare la relaţia regizor-actor. Unchiul său, Miluţă Gheorghiu, i-ar fi spus viitorului director de scenă: *„Să nu-ţi închipui că fotografia ta se va afla la loc de cinste pe noptiera vreunui actor!"* Chiar atît de perfid în simpatia sa, uneori exagerată, să fie actorul faţă de cel care îl introduce în hăţişurile unei montări, şi asta numai pentru a-şi atinge scopul? Caut să disting eventualele fisuri sau defecte de comportament în prietenia care se înfiripă între interpreţi şi regizori, prietenii tentaculare adeseori pentru aceştia din urmă, care nu mai scapă nici noaptea de sîcîielile sau tratăţiile culante ale partenerilor de spectacol. În istoria de pînă acum a T.T. au fost cîţiva regizori care au reuşit, în momente de iremediabil impas, să omogenizeze trupa, să-i dea înfăţişarea unei familii armonioase, unde fiecare ştie defectele aproapelui, trecîndu-i-le generos cu vederea. Asemenea performanţe au izbutit, cred, Ion Cojar, Andrei Şerban, Cătălina Buzoianu, Victor Ioan Frunză, Silviu Purcărete, Alexandru Darie, Alexandru Dabija, Mihai Măniuţiu şi nu ştiu dacă lista mai permite multe completări. Şi dacă şi în aceste cazuri e aplicabilă vorba amară a lui Miluţă Gheorghiu? Adică, actorul îşi cultivă interesul, pînă intră cum trebuie în pielea personajului, după care „călăuza" sa e cedată indiferenţei... Actorul nu-şi face din regizor un mit, cîtă vreme – pentru spectator – el este mitul. Chestiunea poate fi

Scanned with OKEN Scanner

pusă şi altfel: în virtutea aceluiaşi narcisism, există regizori care să-şi onorifice pînă la idolatrie camaradul de scenă. Iată relaţia à la Estragon - Vladimir ai lui Beckett, asupra căreia merită reflectat.

Mă urmăreşte de mai multă vreme – de cînd am început să recitesc romanul **Demonii** al lui Dostoievski – trimiterea pe care marele Feodor o face, chiar în debutul capitolului al doilea, la marele Will şi la piesa **Henric IV**, tinereţea *„cumplit de deşănţată"* a lui Nikolai Vsevolodovici Stavroghin fiind comparată cu *„rădăcinile de tînăr zvînturat"* ale prinţului Henry, zis Hal sau Harry, *„care chefuia cu Falstaff, Poins şi mistress Quickly"*. Menţiunea aceasta din urmă dovedeşte că prozatorul rus citise cu atenţie Partea I a controversatei „cronici" shakespeareiene, iar faptul că îşi subintitulează capitolul *„Prinţul Harry. Peţitorul"*, voind să ducă şi mai departe contaminarea între cele două personaje, aşa încît unul să-l arhetipizeze pe celălalt, indică un posibil comentariu pe care sensurile romanului îl suscită pe seama piesei. Tema apocaliptică este oare comună amîndorura, alături de multe alte similitudini privitoare la esenţa demoniacală? Nu cumva o asemenea perspectivă ar putea scoate din impas exegeza asupra piesei, deşi îngrijitorul montării cu **Arden** (din 1969) consideră că în ea *„există mai multă planificare şi grijă decît aproape în tot ce a mai scris Shakespeare"*? Ce vor să spună cuvintele *„planificare şi grijă"* în cazul unui dramaturg cu o concentrare vizionară constantă? Vrea cumva să ne convingă aici cu ceva în plus decît în celelalte piese? Sînt doar cîteva întrebări ce pot suscita un studiu intertextual.

Scanned with OKEN Scanner

Momentul Alexandru Dabija

Originar din Bicaz (n. 13 februarie 1955, la Piatra Neamț), nepot al reputatului actor Benedict Dabija, iar tatăl său fiind de asemenea un respectat animator al vieții artistice din orașul înfloritor, timp de un deceniu, cînd s-a construit aici barajul și lacul de acumulare, regizorul Alexandru Dabija este, neîndoielnic, cel mai valoros, cel mai împlinit om de teatru pe care ținutul Neamț l-a dat de-a lungul secolului XX. Ce își amintește despre perioada copilăriei? Se destăinuie astfel: *„Damblaua asta cu teatrul chiar a existat în familia mea. Cel mai important om de teatru din familia mea a fost bunica, personaj absolut fabulos, în care cred că se ascundea o mare actriță. Apoi a fost tata, cu care am și făcut teatru de amatori în care, puști fiind, jucam... Nu era o sărbătoare cîmpenească, ci un teatru de bună calitate, profesionist, cu decoruri, cu regizori, cu repetiții lungi. Asta se întîmpla nu la Piatra Neamț, ci la Bicaz, la hidrocentrală. De ce acolo? Pentru că tatăl meu, învățător, după ce a ieșit din pușcărie n-a mai fost lăsat să revină în învățămînt. A fost trimis să construiască o hidrocentrală. (...) Ciudat este că pietrean fiind, nu am văzut nici un spectacol la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț. Nu mai știu exact de ce."* (v. interviul dat Marianei Constantinescu, în „România literară", nr. 49/15 dec. 1993). Pasionat de limba și literatura română veche, în liceu (l-a și bîntuit gîndul de a da admitere la Filologie), a luat drumul Capitalei spre a se face... actor, după cum el însuși mărturisește: *„Adevărul este că am vrut să mă fac artist dramatic. În drum spre București, în tren, am răguşit, mi s-a dus glasul definitiv... În disperare, n-am mai dat la actorie, am dat la regie. Am intrat din prima, la 18 ani. Ceilalți colegi care au intrat: Mihai Măniuțiu și Anca Vizdei, care după primul an a fugit în străinătate."* Totuși, ucenicia și începutul activității sale profesioniste s-au produs la Teatrul Tineretului, unde și-a realizat lucrarea de licență, la profesoara Cătălina Buzoianu, cu spectacolul **Răfuiala** de Ph. Massinger (premiera – 2 decembrie 1976), care s-a dorit o ambițioasă *prima*

Scanned with OKEN Scanner

verba, dar şi un incitant manifest nicidecum al generaţiei noi de regizori, ci unul strict personal – care în cîteva cuvinte ar putea fi formulat sub forma unei întrebări obsedante: Poate să fie ceva adevărat pe scenă? Poate fi spus adevărul pe scenă?

A da semnificaţie luminozităţii în spectacol

Modelul debutului este, lesne de presupus, Andrei Şerban, care debuta la T.T. tot cu un autor englez renascentist, contemporan lui Shakespeare (v. **Arden din Feversham, Kent**), un mod de a explora un text şi o stare de claustrare pe care el o generează. *„Lucrul cu textul* – va spune mai tîrziu – *face parte dintr-un fel de strategie recuperatoare, artistică de a lua totul asupra ta, de a nu te mai sprijini pe nimic. Să te trezeşti singur cu lutul, cu această materie primă care este teatrul..."* Este aici un alt mod de a-l iubi pe Shakespeare, simţindu-l mai bine, mai intens, prin intermediul rezonatorilor ce i-au stat în preajmă. Un mod de iniţiere pe cont propriu, pentru că Dabija este un singuratic în atitudine: ca mulţi din creatorii anilor '70, nu-i place să fie „încorporat", înseriat, inclus într-o generaţie sau o promoţie, într-o acţiune comună (*„Unul din lucrurile care fac foarte mult rău este această încercare de a aduna o sumă de mediocrităţi pentru a demonstra ceva cu ele. Adică dacă nu iese cu cîte unul, poate iese cu toţi odată."*)

Spectacolul cu **Răfuiala** poate fi considerat un exerciţiu remarcabil de concentrare pe text, pe evoluţia şi ecuaţia personajelor. Mare admirator al lui Mircea Eliade, Al. Dabija realiza aici o întoarcere la „paradisul pierdut" al teatrului, un mod de a sacraliza – cu rigoare, chiar cu rigiditate – scena, creind un univers închis, un dispozitiv grav, de lemn „tare", care claustrează acţiunea. Sumbrul aproape funebru la care apelase Andrei Şerban e înlocuit aici cu o luminozitate „încifrată", care ea însăşi devine o rînduială a spectacolului, un „personaj" chiar, care pune la cale totul. De altfel, acest mod de a integra funcţional radiozitatea şi a-i da mereu semnificaţie în economia unei montări va deveni o constantă a regizorului, care va apela cu insistenţă la această tehnică de a criptiza sau, dimpotrivă, de a limpezi imaginea scenică. Deşi era învăluit în „pînze" puternice de lumină, **Răfuiala** era departe de a fi un spectacol... luminos; crîncen ca atmosferă, cu replicile tăioase, aspre, el imprima ideea că lumea trebuie „curăţată" de rău. Masivitatea construcţiei de lemn a scenografiei – concepută de arh. Laurenţiu Dumitraşc, prieten din copilărie cu Dabija şi coleg de liceu – sugera o anumită elementaritate a imaginii. Cel care avea să declare mai tîrziu că *„teatrul, la ora asta, pe plan mondial, este 90% scenografie"*, ţinea de la debut să impresioneze cu masivitatea copleşitoare a decorului, faţă de care comedia capătă o impregnaţie romantică. Doi din actorii distribuţiei în **Arden din Kent** apar, printr-un joc al întîmplării, şi în **Răfuiala**: Radu Voicescu şi Traian Pârlog, ambii spre apus de carieră, „atinşi" de morbul boemiei, în pofida vîrstei deloc înaintate. La ediţia a V-a a Festivalului de teatru de la Piatra Neamţ (1977), Al. Dabija obţine

Scanned with OKEN Scanner

premiul de regie, prima distincție în cariera acestui regizor rebel în felul de a fi, cu nostalgia unei configurări teoretice solide pentru o profesiune care-și împarte autoritatea cu mai mulți contribuabili.

Lupta cu maeștrii

Din 1978, este angajat – prin repartiție – la Teatrul Tineretului, unde își începe activitatea cu o piesă tezistă și stufoasă, **Mihai Viteazul**, marele său merit fiind că îi limpezește textul „politic", și-l face cît de cît dramatic (după scenariul unui film propagandistic, pentru „epopeea națională", semnat de ziaristul obsecvios Eugen Mandric). Anul 1979 are însă o altă importanță pentru Dabija: și începe seria pieselor de Caragiale la T.T., cu **O noapte furtunoasă**, unde – la ridicarea cortinei – se produce o scenă șocantă: Nae Ipingescu (interpretat de Paul Chiribuță) apare în postura de pictor, cu șevaletul în față, imortalizîndu-l pe Jupîn Dumitrache (Val. Uritescu) în plin asalt „la baionetă", aidoma celebrei scene de război a lui N. Grigorescu. Relația dintre cei doi – ca de la pictor la „model" devine una „specială" (ca să nu-i spunem „nefirească"), dar ea trece în desuet, în momentul în care scena e invadată de lăutari de mahala, care țin isonul cu muzici stranii, de inimă albastră, personajelor. "Modernizarea" receptării lui Caragiale se afla abia la începuturi și Al. Dabija a pus și el umărul la această acțiune, pe care unii cronicari de epocă o considerau „exterioară", „pierzînd din culoarea caragialescă". În realitate, regizorul dorea să dizloce imaginea clasicizată a filmului „de epocă" datorat lui Jean Georgescu, citind altfel relațiile dintre personaje. *Lupta cu maeștrii* începea, pentru Dabija, și ea se dă, în ceea ce îl privește, cu fiecare piesă pusă în scenă. *„Pentru mine, Caragiale rămîne un model dramatic și cred că rămîne un model pentru un anumit tip de artist român. Caragiale adună, concentrează un anume tip de reacție românească."*

Alte spectacole din fișa artistică: **Avram Iancu** de M. Măniuțiu, realizat la IATC și prezentat la Festivalul de la Durham (Marea Britanie), 1978; **Cum vă place** de W. Shakespeare, la Teatrul Național din Cluj (1978); **Coana Chirița** de V. Alecsandri, la Teatrul Național din Iași (1980); **Doi tineri din Verona** de W. Shakespeare – Teatrul de Comedie (1982); **D'ale carnavalului** de I.L. Caragiale, Teatrul Tineretului (1982); **Jucăria de vorbe**, după T. Arghezi, la T.T. (1983); **Baba Hîrca** de Matei Millo, la T.T. (1984); **Vicleniile lui Scapin** de Molière și **Jocul de-a vacanța** de M. Sebastian – Teatrul Nottara (1984); **Ifigenia** de Mircea Eliade – Teatrul Maghiar de Stat din Cluj (1985); **Conu Leonida față cu reacțiunea** de I.L. Caragiale, la T.T. (1986); **Mireasa mută** de Ben Jonson și **Șapte hohote de rîs** de Tudor Popescu, la T.T. (1987); **Taifun** de Cao Yu, Teatrul Nottara (1988); **Ospățul lui Balthasar** de B. Fundoianu – Teatrul Nottara (1990); **Democrația** de I. Brodski, Teatrul Anton Pann (1991); **Prostia e nemuritoare** de A. Dabija, după Caragiale, Teatrul Național Cluj (1992); **Astă seară, Lola Blau**, la

Scanned with OKEN Scanner

Teatrul Evreiesc (1993); **Orfanul Zhao**, la T.T. (1995); **Mult zgomot pentru nimic** de W. Shakespeare, la T.T. (1996); **Lungul drum al zilei către noapte** de O'Neill, la Teatrul Nottara (1998); **Şcoala femeilor** de Molière la Teatrul Mic (1998); **Saragosa – 66 de zile** la Teatrul Odeon (1999). Crezul său artistic: „Teatrul reprezintă şansa de a salva ce e mai bun în structura intimă a omului".

Miracolul din imaginaţie

Dintre toate aceste realizări, spectacolul cu cea mai mare longevitate la public a fost, neîndoielnic, **Jucăria de vorbe** (1983), ţinut pe afişul T.T.-ului, cu două distribuţii diferite, pînă în 1990, şi reluat în 1996. Cîteva sute de mii de copii-spectatori s-au delectat cu recitirea **Cărţii cu jucării** de Tudor Arghezi (scrisă în 1931), *„notînd cu ştiutul umor plastic* – cum observa subtil G. Călinescu – *aspectele lumii infantile posibile în sine: limbaj special, logică a absurdului, curozitate."* Spectacolul lui Al. Dabija avea meritul de a crea o atmosferă agreabilă, destinsă prin savoarea textului arghezian, din volum fiind extrase doar cîteva secvenţe uşor de aglutinat într-o „poveste" de urmărit cu zîmbetul pe buze. *„Nici o jucărie nu e mai frumoasă ca jucăria de vorbe. Copiii, ca şi oamenii mari, sînt mai simţitori la vorbe, decît la fapte, plăcîndu-le mai mult decît faptele făcute, faptele povestite..."* Mai spune marele poet: *„cu o poveste izbutim şi noi să astîmpărăm rînduiala copiilor răzvrătită"*. Realizatorii îşi iau ca aliat acest memento şi pun la cale chiar exersarea comunicaţiei între viaţă şi miracolul din imaginaţie. Copiii sînt învăţaţi cum să păşească în poveste, de unde să sară dincoace – fericiţi de reuşita acestei îndrăzneli –, în camera de joacă, într-un du-te-vino în care fantezia e lăsată în libertatea ei deplină.

Cu elemente din cele mai simple ale universului domestic (o blană, cîteva scaune, un pat, cîteva cărţi, un ceainic, două-trei mături transformate în picioroange), sînt trecute în seama plăsmuirii diverse întîmplări năstruşnice, născute din rostirea însăşi a cuvintelor, din plăcerile şi decepţiile pe care ele le provoacă. Montarea mizează deci pe elementul sugestiv, pe nuanţele imprevizibile de care sînt capabile vocabulele. Trei actori dintre cei mai buni ai garniturii '80 la T.T. – Ana Ciontea şi Constantin Ghenescu, în ipostazele copiilor, Gheorghe Dănilă, în rolul tatălui – creează tot atîtea compoziţii în mişcare, cu destule secvenţe animate, de veritabilă candoare. Este drept, la jumătatea lui, micul spectacol atinge un prag al inventivului pe care desfăşurarea sa ulterioară nu reuşeşte să-l mai depăşească. Dacă ar fi să îi găsim un cusur de concepţie, acesta se referă neîndoielnic la evitarea, resimţită la un moment dat, de a întinde o punte-dialog spre sala plină cu copii, de a-i antrena mai direct, mai incitant la „joaca" din scenă, cum o fac multe din spectacolele moderne destinate celor mici. Altfel spus, această **Jucărie de vorbe** nu venea în continuarea firească a ciclului **ABC teatral**, unde se punea mare preţ pe contactul firesc, neartificial cu publicul nevîrstnic –

Scanned with OKEN Scanner

atras acum vădit de generic. Or, spectacolul, în pofida fineței cu care e lucrat, strălucitor pe alocuri, se abate de la acest program, dacă nu cumva e cu un pas înapoi față de el. În aceste condiții – am ținut să urmăresc o reprezentație cu copii mulți în sală – asistența rămîne „rece" la freamătul actorilor, la efortul lor de a fi zburdalnici și ingenioși (atît de ingenioși, încît se simt datori să mai „înflorească" pe ici, pe colo textul arghezian). La aceasta se adaugă lipsa unui „final" plauzibil și deci ușor identificabil, epilogul fiind marcat de secătuirea inspirației.

Jucăria de vorbe a avut meritul să deschidă apetitul Teatrului Tineretului pentru spectacolele destinate copiilor. În plus se urmărește cu reală încîntare aici evoluția tinerei interprete Ana Ciontea, dotată cu o gamă largă de posibilități pentru compozițiile infantile, dovadă a unui fond actoricesc extrem de complex.

O altă Jucărie, după 14 ani

Jucăria de vorbe a fost reluată de Al. Dabija, la T.T. în 1996, cu o nouă distribuție: Liviu Timuș și Ionuț Cucoară (Tătuțu), Afrodita Androne (Mițu) și Mihai Danu (Baruțu). La aproape 14 ani de la prima montare, spectacolul se menținea admirabil, în pofida economiei de mijloace folosite (o scenă aproape goală, un reflector și o cutie cu recuzită), mizînd în schimb pe „jucăria" construită cu „natura de adaos" a vorbelor. Afrodita Androne are multă spontaneitate, cu rochia și pantofii mamei, ca să fie „mare" – acea „Mițu" devenită politiciană, la dreapta – sau, mă rog, la stînga – unui tribun bun de gură, „aruncare" în timp care îl face pe Tătuțu să pălească, nedumerit de surprizele lumii (junglei) viitoare. Trimiterile și aluziile la realitatea românească a ultimului deceniu de secol XX dau o altă notă spectacolului, alți suporți de interes, pe măsură ce Cutia Candorii se golește de obiecte încărcate de „minune". Momentul descoperirii bășicii (*„În jucăriile mele am pus pe lîngă resorturi și cîte o bășică și cîteodată și cinci, șase, șapte, opt, un cuvînt fuge ca o găină, se oprește în drum și se întoarce cocoș"*) sau al dansului executat de Afrodita Androne – cu atîta pasiune și „zbor", în acompaniament bine ritmat la bockflotte realizat de Mihai Danu, reprezintă momente de ținut minte, ca și secvența „caltaboșului" care cade din cer (obsesia hranei, mereu mai rare, mai scumpe), ca un dar al îngerilor, producînd o frenezie greu de descris. Probabil dacă va fi reluat încă o dată și încă o dată, în anii noului secol, spectacolul lui Dabija ar căpăta alte conotații și alte trimiteri, proprii fiecărei clipe de istorie.

„Trăim cu nostalgia începuturilor..."

Într-un interviu pe care i-l luam, în februarie 1984 (publicat în „Ceahlăul", 3 martie același an), Al. Dabija susținea că multe din montărilor de pînă la acel

Scanned with OKEN Scanner

moment erau ocazionale şi nu aparţineau programului său regizoral. Pentru prima oară omul de teatru pietrean vorbeşte pe larg despre proiectele şi programul său:

„Într-un atare program personal se situează doar spectacolele cu ***Chiriţa în provincie*** *de V. Alecsandri, la „Naţonalul" ieşean, şi* ***Baba Hîrca,*** *la Piatra Neamţ, propuneri care îmi aparţin în întregime şi care materializează un gînd particular despre teatrul românesc. În rest, au fost propuneri venite din partea diferitelor teatre, trecute evident prin filtrul meu selectiv. Şi ca să exemplific, aş menţiona spectacolele cu* ***Insomnia*** *de A. Dohotaru, la Teatrul Nottara,* ***Jucăria de vorbe****, la Teatrul Tineretului, apoi* ***Doi tineri din Verona*** *la Teatrul de Comedie – şi de curînd* ***Jocul de-a vacanţa****, tot la Nottara. În spatele tuturor există un argument, punctul nr. 1 din programul meu teatral: acela de a lucra cît mai mult. Iată,* ***Baba Hîrca*** *a fost realizat în numai 29 de zile! Apropiindu-mă de Alecsandri şi, acum, de Matei Millo, am descoperit fascinaţia pe care o exercită şi acum aceste texte asupra omului de teatru. Indiferent de valoarea lor, ele demonstrează încă o dată că trăim cu nostalgia începuturilor. Emit o părere strict personală: din punct de vedere teatral, al reprezentării scenice a unui text, textele de început sînt mult mai bine structurate pe felul contemporan de a înţelege teatrul.*

- Pentru că am ajuns la **Baba Hîrca**, spectacol gata de întîlnirea cu publicul din Piatra Neamţ, îţi solicit cîteva amănunte despre felul în care l-ai gîndit.

- Spectacolul e gîndit foarte liber: o comedie muzicală tratată în maniera care a făcut celebră trupa T.T. Nu mi-a trecut nici o clipă prin minte să demolez textul, să-i parodiez naivitatea şi – de ce n-aş spune? – greşelile de construcţie, prin ele însele pline de farmec. Încercăm prin ***Baba Hîrca****, să surprindem, să înţelegem şi să-l facem şi pe spectator să înţeleagă faptul că avem o limbă de teatru extraordinară şi că era o vreme cînd hazul venea dinlăuntru, era un mod de a înţelege viaţa. Am pornit la drum cît mai dezbrăcaţi de prejudecăţi şi nu ne-am ferit de nici un mijloc pentru a stîrni rîsul, nepăsîndu-ne de acea eventualitate ce ne sperie de multe ori, anume că vom fi ridicoli şi că va „rîde" lumea de noi. Vrem foarte tare să se prăpădească lumea de rîs de noi, cei de pe scenă. Aşa şi-au cîştigat un uriaş respect şi înaintaşii.*

- Trebuie să ne vorbeşti cîte ceva şi despre colaboratorii la spectacolul cu **Baba Hîrca**...

- Deşi sînt angajatul T.T., am privilegiul şi fericirea de a lucra mai rar aici şi, implicit, de a-i descoperi pe actori cu fiecare montare. Pot spune că i-am găsit acum pe mulţi într-o rară dispoziţie de lucru. C. Ghenescu, Paul Chiribuţă, Ion Muscă şi Simona Măicănescu, în special, fac un spectacol, cred, ca în zilele bune ale teatrului. E un spectacol făcut dintr-o răsuflare, demonstrîndu-mi că actorii pietreni, dacă vor, pot multe. Mă înclin apoi în faţa compozitorului clujean Mircea Octavian, care a reuşit în două săptămîni să scrie, să repete şi să înregistreze în condiţii de pionierat o muzică minunată."

Scanned with OKEN Scanner

Reevaluarea unui text de Matei Millo

În istoria reprezentației scenice românești, **Baba Hîrca** de Matei Millo contează drept prima operetă românească, cu care autorul ei obținea – la 26 decembrie 1848 – un succes fără precedent pînă la acea dată, în fața publicului din Iași, partitura muzicală aparținînd compozitorului Al. Flechtenmacher. Se spune că primirea a fost atît de entuziastă, încît spectatorii fredonau după aceea multă vreme pe străzile capitalei moldovene, arii întregi din vesela feerie intrată în mitologia teatrului autohton, prin ceea ce numim azi efectele de real de care făcea risipă. (T.T. Burada povestește în **Istoria teatrului în Moldova**: *„Carul cu druștele miresei era împodobit cu lăicere cînd a intrat în scenă și era tras de doi boi cu coarnele poleite, avînd în vîrful lor lumînări de ceară galbenă aprinse, precum și testemele, ca la nuntă, neveste cu ștergare albe, cu fote și catrințe frumoase, cusute cu fluturi... Șatra țiganilor era întocmită așa feliu, că părea a fi chiar aevea. Bătaia ciocanelor în ilăie, costumele lăieșilor dișanțate, toate te făceau să crezi că sunt chiar țigani lăieși din șatră”.*) După modelul lui Henri Monnier, Millo apărea în travesti, în rolul vrăjitoarei, sporind hazul montării, cum avea să o facă și în rolul Chiriței lui Alecsandri. De-a lungul anilor, opereta aceasta spumoasă a fost în dese ocazii readusă la rampă și trecută în repertoriul permanent al „Naționalului” ieșean.

Preluînd scenariul și alipindu-i o nouă muzică, mai pe gustul sfîrșitului de secol, Dabija concepea o versiune sprințară a încă amuzantei **Baba Hîrca**, cu accent pe elementele feerice și de basm ce coagulează acțiunea. Candorile textului, ca și situațiile pline de ingenuitate în care sînt angajate personajele stimulează pofta de joc a interpreților, porniți să răscolească bine dispuși printre paiațele de bîlci ale lui Millo, cu acea frenezie ludică proprie copilăriei teatrului, cînd totul era permis, orice giumbușluc sau „năzdrăvănie”, fără teama ridicolului, a inadecvării gesticii la un anume limbaj. Serpentine de poveste, atmosfera de pădure fermecată, trape care scot „din pămînt” personajele, scări suspendate, o căsuță ca-ntr-o scorbură de copac, preschimbîndu-se la un semn în imens ceaun fermecat, în care fierb relele și bunele – toate aceste elemente ale cadrului plastic propus de arh. Laurențiu Dumitrașc plus costumația în afara oricărei determinații de epocă, impun acea puritate senină a vizualului, impresia de poveste simplă, în care comunicarea se produce cu vivacitate, fără să refuze încorporarea pitorescului gitan. Viorica, fata pădurarului Gînju, ezitînd mariajul între tomnatecul Bîrzu și tînărul boiernaș Lascu, umblă prin pădure pe patine cu rotile, în timp ce un arsenal colorat de gaguri, neocolind gratuitatea saltimbacă, e convocat să ornamenteze evoluția interpreților.

În tradiția travestiului

Noile arii, alternînd sonoritățile rock-country cu cele lăutărești consolidează nota de vis rapsodic a spectacolului, întreținut de burlescul

Scanned with OKEN Scanner

nepretenţios al libretului. Tabloul intrării ţiganilor, de la începutul părţii a doua, este antologic în felul său, poate pentru parodierea recuzitei frivole a operetei, poate pentru muzica însăşi, de bună calitate, a compozitorului clujean Mircea Octavian, sau poate pentru relieful policrom al şatrei, presărat cu vocabule sirepe. De altfel, întreagă această secţiune secundă a spectacolului ni s-a părut mai omogenă, mai inventivă, în pofida faptului că fabulosul se lasă umplut de bufonerii nu întotdeauna supravegheate cu bun gust. Unele pasaje puteau fi cu folos cizelate, cernute de stridenţe şi facilităţi gestuale.

Continuînd tradiţia travestiului, rolul vrăjitoarei a fost încredinţat actorului Constantin Ghenescu, surprinzător de lesne acomodat unei atari anverguri compoziţionale, pe care o desfăşoară cu vervă şi temperament: o Baba Hîrca pusă pe pozne „magice", şireată, vulgară cît trebuie, nu lipsită de fanfaronadă misterioasă; momentul în care farmazoanca e năpădită de spiriduşi, ţopăind în toate chipurile, poate fi socotit de referinţă în fişa performanţelor iscate de acest personaj. În juna Viorica, reîntîlnim o interpretă de indubitabil talent, Simona Măicănescu, vădindu-şi adevăratele resurse, alături de Paul Chiribuţă, în Lascu, al cărui răsfăţ comic e departe să se fi tocit. Iarăşi delectabile apăreau creaţiile lui Ion Muscă (Bîrzu), a cărui voce întinsă nu era pentru prima oară folosită cu brio în musical-urile teatrului pietrean; Gheorghe Birău (Gînju), într-o postură oarecum nouă, faţă de întruchipările anterioare; Maria Filimon (Chiosa), un alt travesti, dovedit inspirat; Oana Timuş, prezenţă cochetă în pajul Cupidon, ieşit din ceaunul încins al vrăjitoarei, odată cu împreunarea a două „spirite rele", spre a rezolva cum se cuvine ezitările îndrăgostiţilor; Paul Chirilă, în Bulibaşa, amintind de pantomima teatrului folcloric. În totalitate, spectacolul aducea destule adieri de prospeţime, reînnodînd legătura cu genul feeric-buf, atît de prielnic T.T.-ului, în anii '70 (şi mă refer neapărat la **Harap-Alb**).

(„Tribuna", nr. 16/19 aprilie 1984)

Un Conul Leonida obsedat de... microfoane

Cît priveşte „patima" pentru Caragiale (*„La mine, Caragiale e o patimă, am lucrat mult şi am să mai lucrez. Îl recitesc tot timpul... La noi, suspiciunea pluteşte pretutindeni, iar Caragiale are forţa asta specială de a atrage în jurul lui suspiciunea..."*), aceasta a continuat cu **D'ale carnavalului** (1982), un spectacol nesemnificativ, modest ca surpriză de imagine teatrală în ceea ce priveşte exegeza scenică asupra marelui Nenea Iancu, urmat de **Conul Leonida faţă cu reacţiunea,** (1986), care merită un comentariu mai larg. Nu numai pentru că accesul la public al acestei producţii a fost blocat aproape un an de zile, dar şi datorită mizei de noutate imprimat transpunerii, una copleşitoare prin adevărurile difuze exprimate asupra crepusculului comunist. Trebuie spus că întreg spectacolul are ca temă centrală suspiciunea, textul caragialean rezistînd excelent la adaptarea propusă – pe atunci

Scanned with OKEN Scanner

atît de actuală, generatoare de frisoane. Conul Leonida este obsedat de faptul că e urmărit, că e pîndit, că are microfoane ascunse în pereții camerei și de aceea întreaga coregrafie domestică în jurul textului dezvoltă această frică de o forță nevăzută, dar prezentă în viața obișnuită. O asemenea montare nu putea „trece" de cenzură și Amza Săceanu, pe atunci secretar cu propaganda, a oprit spectacolul, ținîndu-l „în conservare" și trecîndu-l prin 17 vizionări, cu unele renunțări de detaliu. Ideea dominantă însă a reușit să se mențină, încît spectatorul se putea regăsi în Conul Leonida și în zbuciumul său nevrotic, cum că e „ascultat", ceea ce explică delirul conversației cu consoarta.

Patologia fricii

Redau un scurt interviu datat 2 februarie 1985, în preajma premierei care a avut loc, oficial, abia la 30 aprilie 1986 (!):

- *S-ar spune, Alexandru Dabija, că te îndrepți spre o „integrală" Caragiale, la T.T., cu noua montare* ***Conul Leonida față cu reacțiunea****, după ce, anterior, ai pus în scenă tot aici* ***D'ale carnavalului*** *și* ***Noaptea furtunoasă****...*

- Nu urmăresc nicidecum completarea fișei mele regizorale cu toate piesele lui Caragiale. **Năpasta** n-am să încerc să o realizez niciodată, iar la **Scrisoarea pierdută** cred că mă voi gîndi peste cîțiva ani buni. **Conul Leonida...** e o propunere făcută de vreo trei ani T.T.-ului, legată strict de munca mea cu un actor foarte talentat, Constantin Ghenescu. În plus, am fost ademenit spre acest text de lectura **Elementelor de caragialeologie** de Valentin Silvestru.

- *Ce noutăți aduci în exegeza acestui spectacol?*

- Una esențială: nu am mers pe compoziție în interpretarea rolurilor principale, actorii fiind – și rămînînd – foarte tineri, comparativ cu vîrsta reală a personajelor. Nu a primat deci elementul biologic în analiză, ci încercăm un studiu asupra patologiei fricii. Restul e lectură, lectură atentă...

- *Cine sînt colaboratorii spectacolului?*

- Este, aș spune, un spectacol de performanță actoricească, cei trei interpreți făcînd un lucru bun și chiar important pentru cariera lor artistică. Doi dintre ei – C. Ghenescu (Leonida) și Coca Bloos (Efimița) – sînt supuși unui examen dificil, lor adăugîndu-li-se Simona Măicănescu (Safta). Scenografia e semnată de vechiul meu colaborator, arh. Laurențiu Dumitrașc, care propune și unele noutăți în tratarea materialului de decor.

Demonul revoluției și „înțepătura" reacțiunii

Cronica, la acel moment, făcea aluzie la o lungă perioadă de amînări care a însoțit drumul spectacolului spre public și ceea ce m-a surprins azi, cînd am recitit

Scanned with OKEN Scanner

textul (publicat în „Ceahlăul", nr. 2557, 28 iunie 1986) este insinuarea cu „revoluția", aflată și aceasta bine înfiptă în psihoza personajelor, ceea ce înseamnă că ea plutea în aer, încă la acel moment, pe scenă și în sală:

Sub semnătura lui Alexandru Dabija, a văzut lumina rampei, la T.T., **Conul Leonida față cu reacțiunea**, spectacol gîndit și răsgîndit de mai multă vreme, bazat pe o migală a nuanțelor și detaliilor, pe o „critică" atentă a textului. Teoria „fandacsiei" dezvoltată de eroul lui Caragiale în fața supusei sale consoarte, laolaltă cu demonul „revoluției" strecurat pe nepusă masă în odaia lor, constituie cele două repere urmărite de montarea lui Al. Dabija. Un bîzîit, ca de țînțar sîcîitor, ca de muscă enervantă pînă la agasare, zdruncină periodic, ipohondria nevricoasă a personajelor, persecutate de gîndul că sînt amenințate de o „înțepătură" periculoasă, nocivă, a „reacțiunii". De aici, insomnia lor irascibilă, încordarea mereu la pîndă, neastîmpărul derizoriu care le animă acțiunile noctambule, dîndu-le un „eroism" al luptelor cu halucinațiile. Dacă celebrul Don Quijote se „îmbolnăvise" de lectura romanelor cavalerești, urmașul său balcanic apare nevrozat de știrile de gazetă, pe care le „traduce" în discursuri ample „cocoanei" Efimița, facînd din ea o partizană „galibardistă". Scena în care ramolita parteneră, întruchipată de actrița Coca Bloos, sare din cumințenia ei ascultătoare și se repede „la luptă", cuprinsă de furie absurdă, este de un comic irezistibil și se situează în apogeul spectacolului: ea rupe draperiile de fundal, lăsînd scena în grija unui al doilea fundal – un baroc de mahala, afumat, maculat, terfelit. La rîndul său, din pateticul colportor de frînturi liberaliste, din „eroul" încercat pe baricadele nihilismului rebel, Leonida – închipuit de Constantin Ghenescu – devine, în final, un calmat, un îmblînzit, un lecuit, văzîndu-și consoarta dezlănțuită, intrată în panica vocativă a devălmășiei.

Cum vedem, cei doi rezumă, la mica lor garsonieră, creșterea și descreșterea revoluției, trecerea de la avînt sfidător la reacțiune și teroare, de la profetism la idei desfigurate, eșuate. Simona Măicănescu dezvoltă o Safta buimacă de petrecere, o îngrijitoare pe care spaimele celor doi o lasă nepăsătoare. Scenografia arh. Laurențiu Dumitrașc propune o suprafață de joc lucioasă, o oglindă tulbure și deformatoare personajelor: un pat de campanie, o lădiță de drum, un ceas aruncat într-o căldare cu apă, o căciulă nordică înlocuind un fes de noapte roșu, cîteva baloturi de rufe murdare și halate – iată elementele unei aglomerări de o intimitate umilă, vîscoasă.

Spre deosebire de anterioarele sale spectacole Caragiale, Al. Dabija apare aici puțin animat de dorința înnoirilor cu orice preț. E mai stăpîn pe mijloacele teatrale, mai economicos în efecte, mai puțin ostentativ. Poate de aceea, paradoxal, înscenarea este cu atît mai modernă în „cumințenia" sa de un caraghioslîc crepuscular. Nu cred să greșesc spunînd că acest **Conul Leonida...** e unul din cele mai bune și mai interesante creații ale neastîmpăratului regizor.

Pînă în 1990, Dabija a mai pus la Piatra Neamț alte două spectacole, primul după cîteva scenete de Tudor Popescu, celălalt după o piesă aproape

Scanned with OKEN Scanner

necunoscută la noi, de Ben Jonson. Reiau, pentru importanța lor documentară, discuțiile preliminare avute cu regizorul pe seama acestor montări, precum și cronicile ce au însoțit aceste spectacole.

Un spectacol în culisele actului scenic

- Apropiata premieră a Teatrului Tineretului se intitulează ***Hohote de rîs,*** *fiind vorba de o comedie de Tudor Popescu. Ne vom amuza, Alexandru Dabija, chiar în hohote la acest spectacol?*

- Scenariul, trebuie spus, se bizuie pe o suită de schițe dramatice specifice teatrului lui Tudor Popescu, surprinzînd cu mult haz vizionarea într-un teatru a unui spectacol și încercînd să pătrundă astfel în mecanismul teatral, în culisele „producerii" actului scenic. Se iscă de fapt un amestec de realitate și ficțiune, pe formula „teatrului în teatru", în care personajul ce se numește Directorul, de pildă, e întruchipat chiar de directorul T.T.-ului, după cum interpreții apar și ei în postura de personaje ale piesei și de actori în viața de toate zilele. Ne dorim ca toate aceste situații să stîrnească hohotele pretinse pe afiș.

- De obicei, cînd este vorba să-și divulge propria condiție, actorii se dovedesc stingheri, limitați în inspirație. Cum vei depăși acest prag al credibilității?

- Într-adevăr, „arta poetică" e greu de elaborat scenic. Cred că Tudor Popescu nu a avut pretenția să dea o soluție fermă imaginii de culise, ci a pus în joc multă aluzivitate și chiar consum metaforic. Interesant este faptul că vom folosi chiar numele reale ale actorilor, ale regizorului tehnic și ale celorlalți contribuabili, încercînd să dăm secvențelor o anumită lejeritate, în stare să lase interpreților posibilitatea de a ieși din tiparele personajelor și de a încerca (lucru foarte greu, de altfel) să se arate firești, autentici, în fața publicului.

- Pe ce colaboratori mizezi în vederea reușitei?

- E angrenată în spectacol majoritatea actorilor. Încercăm să nu facem un montaj de scheciuri, ci să dăm o anumită unitate desfășurării momentelor dramatice. Și am ajuns la concluzia că spectacolul are nevoie de o rigoare de tip brechtian, spre a nu sări în „dezordine". Am propus de aceea dramaturgului Tudor Popescu o contrapunctare a textului cu songuri scrise de Mircea Octavian, devenit astfel un colaborator de nădejde al T.T.-ului. Scenografia e semnată de Puiu Antemir, de la Teatrul de Comedie din Capitală.

- Din cîte știu, este prima întîlnire pe care o ai cu teatrul lui Tudor Popescu.

- Este, neîndoielnic, dramaturgul nostru nr. 1 în momentul de față, mai ales prin simțul deosebit al scenei, în cel mai simplu și mai curat înțeles, textele sale avînd capacitatea de a „trece" foarte ușor rampa, nefiind prin asta deloc facile.

- Cum ai regăsit trupa T.T.-ului?

Scanned with OKEN Scanner

- Uşor dezechilibrată, prin plecările survenite în această toamnă, teatrul din Piatra Neamţ nedezmințindu-şi faima de rampă de lansare pentru teatrele bucureştene. Trupa s-a împuţinat vizibil, dar a rămas febrilă şi deschisă, cum o ştiam. E un moment care îi poate schimba, ulterior, înfăţişarea. În cît mai bine, sper.

(„Ceahlăul", nr. 2622, sîmbătă 26 septembrie 1987)

Voga lui Tudor Popescu sau experienţa satirei

O suită de „pastile dramatice" configurează spectacolul acesta de „hohote de rîs" (numărul lor nici nu contează) – un fel de dialoguri libere, pe teme ce nu întrec măsura anecdoticului, savuroase prin ducerea subiectului pînă în pînzele negre ale absurdului, fără să pună la încercare răbdarea spectatorului. *„Întotdeauna în două personaje* – îşi defineşte Tudor Popescu însuşi formula dramatică mai nouă –, *o pastilă dramatică surprinde momentul de vîrf al unei situaţii-limită, relatată, de regulă, în cheie comică, dar nu întotdeauna".* Probabil tocmai ezitarea între comic şi „altceva", suspendarea ridicolului pe pantele unei alegorii amare, fără ca prin asta limbajul să piardă din acuitate şi „tărie", fac din aceste *momente* pe model caragialian veritabile exerciţii de tipologie rapidă, punînd în valoare calităţile moralistului Tudor Popescu, autor ce ştie să iasă din „criza" unei formule stabile, spre a se regăsi în alta. Mai greu de realizat este legătura între aceste comprimate care, oricît de dezinvolte, de insidioase, nu pot ascunde o anumită teamă de a nu greşi „reţeta" şi dozajele, unele terminîndu-se înainte de a începe. Soluţia regizorului Alexandru Dabija a fost de a le învălui în atmosfera elaborării actului teatral, idee din păcate doar în parte valorificată, dată în seama unui dialog – cam naiv, afectat prin unele locuri şi în totalitate excesiv de retoric – între o reporteriţă curioasă şi un director de teatru acaparat (pînă la nevroză) de problemele propriei instituţii. Din cînd în cînd, intervine regizorul de culise, bîlbîit şi puţintel la minte, cu gongul sub braţ, care oferă amănunte picante, dar de duzină, despre lumea nărăvaşă a actorilor. Directorul asistă la vizionarea viitorului spectacol şi flecăreala sa nu cuprinde nimic senzaţional şi nici nu insistă prea mult asupra „poieticii" scenice, plutind în locuri comune, poate prea comune. A vorbi despre făptuirea discursului teatral evocîndu-i doar pe cei din administraţia instituţiei şi ignorîndu-l pe autorul de fapt al spectacolului, pe regizor, înseamnă a comite un artificiu amendabil ce nu poate trece neobservat, oricît de multe detalii am căpăta despre ciudăţeniile interpreţilor şi satisfacţiile autofinanţării!

N-am înţeles de ce Alexandru Dabija regizor îndeobşte inspirat, ale cărui soluţii nu de puţine ori ne-au entuziasmat, a preferat un aranjament la îndemînă, comod, care în loc să favorizeze comentariul ficţiunii, îl obstrucţionează. Înţelegem că a fost preferată o convenţie, între altele posibile, spre a relaţiona materia destul de inegală a „pastilelor" lui Tudor Popescu. La unele din ele amuzamentul este

Scanned with OKEN Scanner

copios, făcîndu-ne să recunoaştem lui Dabija capacitatea de a înfiora sensul textului, da a-l îmbogăţi cu acele interogaţii care să-l reinventeze. Un barman, de pildă, îşi ceartă cu năduf consoarta, pe motiv că progenitura le-a scăpat de sub observaţie, stînd toată ziua cu nasul în cărţi şi luînd prea mulţi de 10 la şcoală. Lezat peste măsură în instinctul său cupid, comerciantul (ameninţînd că va face „infract" de la infracţiune) se dă de ceasul morţii că nu are cui transmite „experienţa" sa de tejghea, unde a făcut atîtea „minuni". Secvenţa e susţinută cu nerv şi oarecare incisivitate comică de Liviu Timuş şi Tatiana Ionesi. Într-o alta, unul din soţi pescuieşte un peştişor de argint (!) şi nu ştie ce să-i ceară în dar, pentru că dorinţele lui nu coincid cu ale soţiei. Şi aici sînt în vervă Maria Filimon şi Gheorghe Birău. O schiţă pare a prelungi comedia **Milionarul sărac,** între succesele lui Tudor Popescu, unul din personajele piesei, hoţ de mare virtuozitate, făcînd o vizită autorului şi buzunărindu-l de replici. Liviu Timuş şi Avram Birău depun eforturi spre a da consistenţă unei idei „textualiste", cu sugestie venită de la Pirandello şi de la alţii. **Dragostea la gest frumos** este o pastişă după T. Mazilu (cum ţine, de altfel, să precizeze şi Directorul interpretat de Cornel Nicoară umbrei sale indiscrete, Ziarista – Carmen Ionescu), deşi ne oferă iarăşi prilejul să admirăm talentul „sec" al lui Claudiu Istodor, secondat de Oana Albu. În **Confuzia**, cu excepţia Mariei Filimon, interpreţii sînt defectuos distribuiţi (Bogdan Gheorghiu şi C. Ghenescu), pentru ca ultimul episod să dezamăgească pînă la plictis, deşi sînt puse la bătaie forţe actoriceşti încercate (între ei – C. Ghenescu şi Traian Pârlog). Epilogul fiecărei „pastile" e moralizat prin cîte un song, pe muzica lui Mircea Octavian, o muzică cu accente pe anumite cuvinte, care se şi aud, restul plutind în confuzia rostirii grăbite. Din aglomeraţie recuzitieră – un fel de pod cu relicve ale teatrului – este alcătuită scenografia labirintizată a lui Puiu Antemir, sub posibilităţile acestui plastician apreciat cu alte ocazii pentru talentul său.

Ca orice scenariu fragmentarizat, şi acesta suferă de inconstanţa tonalităţii cu alunecări în frivol şi desuetudine. Poate că lucrurile s-au întîmplat aşa din cauza neducerii la bun sfîrşit a ideii regizorale privitoare la „facerea" spectacolului şi la ispitele „contrafacerii" căreia trupa trebuia să-i ţină piept. Pot spune, în final, că am văzut cel mai slab, cel mai modest spectacol purtînd semnătura lui Al. Dabija.

(„Tribuna", nr. 6 – 1626, 18 februarie 1988)

„O montare bazată pe performanţa actoricească"

- Observ, Alexandru Dabija, că te desparţi greu de Teatrul Tineretului. În toamnă, ai primit transferul pentru Teatrul Nottara şi totuşi continui să lucrezi la Piatra Neamţ.

- În acest an împlinesc un deceniu de cînd am fost repartizat la T.T. şi am ţinut să „punctez" acest ciclu al carierei mele, prin două montări succesive – **Hohote de rîs** de T. Popescu şi **Mireasa mută** de Ben Jonson. Şi îmi face plăcere

Scanned with OKEN Scanner

să-mi amintesc de spectacolele mele pe această scenă, care au însemnat tot atîtea experienţe personale: **Răfuiala, Mihai Viteazul, O noapte furtunoasă, D'ale carnavalului, Jucăria de vorbe, Baba Hîrca, Conul Leonida faţă cu reacţiunea...**

- Care ar fi elementul de legătură al acestor spectacole?

- E greu de făcut o apropiere stilistică. Ce le uneşte sigur este trupa de aici, cu amprenta ei inconfundabilă, de care – cum bine observai – mă despart greu. Întotdeauna am fost de părere că actorul precede cu cota lui de talent şi imprevizibil, viziunea regizorală. Or, în legătură cu T.T.-ul, cel mai des vehiculat a fost cuvîntul *trupă*. Ea a decis totul, inclusiv succesele mai vechi şi, aş îndrăzni să spun, mai noi.

- Care crezi că este cel mai reuşit spectacol realizat la Piatra Neamţ?

- **Conul Leonida faţă cu reacţiune**. Nu ştiu de ce, dar m-am simţit mai aproape – ca forţă de exprimare teatrală – de specia farsei. Iarăşi important este şi numărul personajelor ce compun un spectacol: textele cu puţine personaje sînt mult mai propice desfăşurării unui act teatral. La T.T., unde am lucrat mai mult cu aglomeraţii în scenă, **Conul Leonida** a fost o experienţă fericită. Cred că la nivelul dramaturgiei pure, adevărate, Caragiale e unicul dramaturg român.

- Din ceea ce ai lucrat la alte teatre, ce spectacol te reprezintă?

- Nostalgia unui spectacol al epurării desăvîrşite a actului teatral m-a urmărit în timpul montării cu **Ifigenia** de Mircea Eliade, la Secţia maghiară a Teatrului Naţional din Cluj Napoca. Reuşita lui a însemnat unul din momentele cu adevărat fericite din viaţa mea. Dacă Mircea Eliade s-ar fi ocupat mai mult de teatru, ar fi fost şi unul din marii dramaturgi ai lumii. Oricum, rămîne un reper pentru sentimentul tragic al omului modern.

- Ai debutat, la Piatra Neamţ, cu piesa unui autor renascentist şi, iată, revii acum în atenţie, cu un text al aceleiaşi perioade.

- **Mireasa mută** a lui Ben Jonson este nu numai o piesă a Renaşterii engleze, dar şi foarte apropiată stilistic de **Răfuiala** lui Ph. Massinger. În timpul repetiţiilor am simţit această asemănare şi, într-un fel, am retrăit momentul debutului. Sînt scene pe care, fără să vreau, le-am creat aproape identic, văzîndu-i parcă pe Uritescu, pe Pârlog, pe Chiribuţă – cei de altă dată... Nu este vorba de o comedie, ci de o farsă şi delimitarea trebuie făcută exact. Ea nu mizează pe „hohotele de rîs" ale spectatorilor, ci pe comicul izvorît din contraste, specific farsei. Departe de Molière, deşi asemănările sînt uneori izbitoare, farsa lui Ben Jonson aduce atmosfera sumbră a Angliei elisabethane. Deci, rîsul e mai mult „printre dinţi", nu la lumină, cum funcţionează în comedia de tip latin. Apoi, ca scriitură, ea prezintă un sistem dramatic foarte interesant, fiind un model de dramaturgie barocă. Noi ne-am străduit să limpezim această stufozitate, prin tăieri de text, dar lăsînd nealterată bogăţia de amănunte şi de nuanţe a originalului.

- A mai fost jucată la noi?

- Nu. Este vorba de o premieră absolută în traducerea lui Andrei Bantaş,

Scanned with OKEN Scanner

făcută special pentru acest teatru.

- *Cum s-a limpezit ca spectacol?*

- N-am să ascund că e o montare bazată pe performanța actoricească, fiind vorba de cîteva roluri foarte grele, care presupun un efort deosebit din partea interpreților. Pe de altă parte, a fost nevoie de o susținere din partea trupei, aproape jumătate din spectacol desfășurîndu-se cu garnitura întreagă de interpreți în scenă. A fost un examen actoricesc dificil (mai ales pentru cei tineri) pe care toată lumea – cred – îl trece cu bine în susținerea nuanței de cruzime pe care orice farsă o presupune.

- *Ce proiecte ai? Ce crezi că trebuie să lași la o parte, ca neimportant, din felul de a fi de pînă acum?*

- Aș vrea să las la o parte orice fel de milă, eu fiind în definitiv un milos (moldovean, deh!) în relațiile cu actorii, cu spectatorii, cu instituțiile teatrale. Asta ar putea să ducă la o „uscare" a relațiilor mele cu trupele, dar sper să se răsfrîngă fericit asupra calității și rigorii spectacolelor. Aș vrea, apoi, ca peste alți zece ani să mă pot lăuda cu montarea unui text „mare" contemporan și cu stabilirea unei punți durabile cu generația vîrstnică de actori.

(„Zigzag", Supliment al T.T., 1988)

Stirpea lui Falstaff

Alexandru Dabija trece ca un „personaj" special între regizorii noștri tineri: totdeauna fără stare, cu o neliniște controlată, dă impresia că se luptă vajnic cu atitudini perimate în viața teatrală; e imprevizibil, sărind de la Caragiale la A. Dohotaru și de la Coana Chirița la Ifigenia lui Mircea Eliade, cu popasuri de așteptare prin Matei Millo sau Tudor Popescu; are idei personale pe care nu știu dacă actorii – la care ține mult, lăudîndu-le chiar și cusururile – reușesc întotdeauna să i le pătrundă fericit. A debutat la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, în urmă cu mai bine de zece ani, cifră rotundă pe care a ținut de curînd să o celebreze printr-un spectacol, **Mireasa mută** de Ben Jonson, absolut înrudit cu cel de *prima verba*, **Răfuiala** de Massinger, o piesă la fel de uitată (și nejucată la noi) ca și aceasta. Așa încît, montarea de față ne avantajează în a deosebi constantele viziunii sale și eventualele pierderi de combustie creatoare. Dincolo de preferința pentru farsa dramatică, pe care singur și-o mărturisește, Al. Dabija susține un soi de cinism al caracterologiei personajelor, acele personaje care își ascund viciile și strategia malefică în spatele unor sinuozități onorabile. O duplicitate studiată cu minuție în multe din montările sale și pe care o întîlnim – „lucrată" cu finețe – și în **Mireasa mută**. Autorul textului, Ben Jonson (1572-1637) e cunoscut la noi ca autor al comediei **Volpone**, care s-a bucurat de mai multe versiuni; deși e contemporanul lui Shakespeare, a fost se pare mai prolific, redescoperirea operei sale fiind încă în curs. În piesa de față, cîțiva cavaleri scăpătați, din stirpea

Scanned with OKEN Scanner

petrecăreţului Falstaff, pun la cale Domnului Posac (numele personajelor le individualizează şi firea) o farsă de proporţii: aflînd dorinţa acestuia de a-şi lua o nevastă a cărei virtute să fie tăcerea desăvîrşită, ei, prietenii nocturni ai lui Rasăpură, inventează o parteneră nevorbitoare, de carnaval, pînă în momentul cînd seducţia îşi atinge ţinta. Odată căsătoria încheiată, simpatica mască taciturnă îşi descătuşează locvacitatea şi nu mai e de oprit, aliindu-şi în interese întreaga şleahtă boemă.

Caracteristice teatrului lui Ben Jonson – observa unul din exegeţii săi, Oscar J. Campbell – sînt izolarea şi eliminarea pocăită a personajului satirizat, în cazul de faţă acest deplasat în pretenţiile sale bolnăvicioase, Domn Posac, dorind să dea numai porunci, fără să primească replică. Ei bine, Al. Dabija imprimă o atrocitate deosebită acestei dezvăluiri, forţînd actorii să lase la o parte extravaganţele comice şi să se subordoneze unei scheme fixe, făcînd paradă de excese fonice şi îngroşări, de efecte umilitoare şi sarcastice.

Teatralitatea degradării

Faţă de **Răfuiala**, discursul scenic a cîştigat în consistenţă, deşi acolo tensiunea era condusă cu rafinament şi cu (parcă) mai multă rigoare. Aici, în schimb, aplombul grotesc e mai în largul său, cu etunescenţe expresive şi accente pe o teatralitate ce aş numi-o a degradării: e intercalată o farsă în farsă, cu consecinţe nu de distanţare, ci mai degrabă de mai acută deformare a discursului scenic (duelul absurd, clovnesc dintre John Gaiţă şi Amoros, o pereche stranie în relaţiile ei), deformarea unor personaje (Gaiţă, nefericitul în dragoste, pretendent şi el la mîna capricioasei mirese, e liliputanizat), ridiculizarea carnavalescă a altora (sfătuitorii Domnului Posac, un doctor şi un teolog, apar pe catalige; invitatele miresei, „fetele de la academie", sînt atinse de morbul *punk*). Scenele capătă relief şi cruzime, deşi sînt făcute să incite deznodămîntul, să-i estompeze tenta moralizatoare. Totul se petrece într-o lumină tulbure, imaginînd un han albionic, într-o scenografie prudentă, vag evocatoare, a lui Sică Rusescu.

Spectacolul s-a vrut unul de trupă, în care siluetele secundare îşi depăşesc dezinvolt condiţia, favorizînd succesul ansamblului. Şi, ca de fiecare dată, surprizele nu întîrzie să se profileze în această competiţie cu multe apariţii insolite. Deşi epuizat şi inert în ultimele secvenţe, Gheorghe Birău face – în unchiul Posac, terorizat de invidie feroce – un personaj memorabil, fiind probabil reuşita de vîrf a evoluţiei sale la T.T. În spiritul paroxismului baroc impus spectacolului de regizor se conectează Liviu Timuş (Spirt), Bogdan Gheorghiu (Rasăpură) şi Paul Chiribuţă (Clerimont), ilustrînd o bufonadă-coşmar, topită în deriziune; apoi Avram Birău (Gaiţă) şi Florin Măcelaru (Amoros) – cei ce contribuie decisiv în lansarea absurdă a montării, dîndu-i acel amestec de ludic şi ironie îngroşată de care avea nevoie; spre a nu-i omite pe Constantin Ghenescu, Traian Pârlog, Ion Muscă, Ion Murariu,

Scanned with OKEN Scanner

coautori ai frenezieiei sumbre din final. Garnitura feminină – Maia Morgenstern, Carmen Ionescu şi Oana Albu, aceasta din urmă în dificilul rol al perfidei mirese, Ambigua – dau culoare şi disonanţă aluzivă imaginii, în ciuda unor secvenţe în care irosesc fără sens precis aglomerarea spaţiului de joc.

Iată deci spectacolul mult aşteptat, de revenire la normal, a trupei Teatrului Tineretului, culcată pe laurii neuitatului **Il Campiello**. Al. Dabija îşi confirmă, la rîndu-i, maturitatea, oferind cîteva soluţii interesante de analiză şi transpunere modernă (nu neapărat modernistă) a unui text uitat, jucat pentru prima oară la noi în ţară în tălmăcirea lui Andrei Bantaş. Meritul său este de a-i fi subliniat mai bine, mai pregnant, cu această **Mireasă mută**, constantele stilistice, cu unele pasaje groteşti ce-l înrudesc cu Lucian Pintilie.

(„Tribuna", nr. 27 – 1646, 7 iulie 1988)

Concluzie provizorie

Este greu de găsit dominanta de sistem a lui Alexandru Dabija. Pasionat de dramaturgia autohtonă, el caută totodată „rarităţi" printre textele greu de înscenat, de la Ben Jonson la B. Fundoianu; este tentat de experiment, dar rămîne atent la permeabilitatea publicului care „vrea să rîdă", făcîndu-i pe plac; montările sînt însetate de subversiune, dar apelează adesea la explicitări de pitoresc, de picanterie; teatralitatea se adaptează unei imagini pre-construite, plastică sau etno-ludică, în cadrul căreia sînt conduse replicile, dar şi unui nucleu actoricesc sau unei personalităţi puternice care duce cu el ideea; mizează mult pe inspiraţie, pe sclipiri apărute în timpul repetiţiilor, mai puţin pe exegeze complicate, aduse „de acasă"; colaborează mult la sugestia textului, „dinăuntrul" lui, dar pune în valoare sonorităţile de limbă, plastica replicii. Pînă în 1990, regizorul a acumulat experienţă, cu deosebire la Piatra Neamţ, unde a avut pe mînă o trupă disponibilă şi unde a încercat atît viziuni scenice îndrăzneţe, cît şi lucruri facile, ostentativ de facile. La un moment dat îşi dorea să fie un regizor „popular", de succes (v. **Cucoana Chiriţa**, la Iaşi, cu Tamara Buciuceanu), dar lua această defăimare de sine ca pe o posibilitate de a intra în tainele teatrului, în bucuria sa originară. Influenţat de opera lui Mircea Eliade, cultivă în cîteva rînduri Living Theatre în practica teatrală, făcînd din teatru un loc de iscodire a miturilor, pentru a căuta soluţie unei crize – o criză a societăţii şi culturii trăită ca o criză ontologică. Metoda de lucru – pe care şi-a dorit mult să o teoretizeze, inspirată de autorul **Mitului eternei reîntoarceri** – este a unei hermeneutici creatoare, menite să interogheze miturile, să asimileze revelaţia şi să asigure un exerciţiu spiritual. Sigur, nu a reuşit nimic din toate acestea pînă la capăt, nici la Piatra Neamţ, nici la „Nottara", nici la Teatrul Odeon, unde a devenit director, dar o parte din aceste ipoteze de lucru, de iniţiere, plus conceperea teatrului ca ieşire din timpul istoric, se întrevede în modalitatea estetică a lui Dabija din perioada anilor '80, dar şi după

Scanned with OKEN Scanner

această etapă creatoare de risipitor.

Ceva din frămîntările acestui mare regizor, mare căutător de forme teatrale, le găsim în cele 12 întrebări pe care le punea, în 1993, la Colocviul de la Mogoşoaia „Dialog cu antichitatea greacă", interogaţii majore privitoare la menirea actului teatral, la capătul unui secol prea-plin de experienţe şi de bătălii cu comoditatea percepţiei:

1. Este în mod obligatoriu teatrul contemporan o dublă cădere? (asemeni căderii alchimiei în chimie, de care vorbeşte Eliade)
2. Teatrul este un instrument de înţelegere sau de provocare?
3. Apropierea de teatrul antic este o nostalgie, ori o invocare a stării de purificare?
4. Experienţele esenţiale ale omului sînt comune sau individuale?
5. Atrocitatea (comună mitului şi tragediei, dar şi contemporaneităţii) ţine de banal sau de miraculos?
6. Este teatrul o supremă formă de îndrăcire a umanităţii?
7. Teatrul modern, prin profesionalizare excesivă şi prin tehnicizare, nu se îndepărtează, de fapt, de om?
8. Teatrul grec antic era produsul unei societăţi barbare sau al uneia civilizate?
9. Simularea îndelungată poate duce (asemenea celor care simulează nebunia pînă şi-o cuceresc) la ceva adevărat?
10. Ştiind că Euripide era calul de bătaie al lui Aristofan, teatrul mai poate avea acces la tragic?
11. Teatrul scris, dramaturgic adică, îi apropie pe oameni sau îi izolează?
12. Cine se bucură de binefacerile teatrului, creatorii lui sau publicul?

Neîndoielnic, pe baza acestui mic tratat de poetică teatrală disimulat în spatele întrebărilor – decisive pentru orice director de scenă – se poate realiza un întreg eşafodaj teoretic şi – din păcate – nu ştiu în ce fază se află, dacă se află, această posibilă construcţie spre care nu o dată şi-a divulgat nostalgia Al. Dabija.

Un eveniment simetric Sîciuanului: Orfanul Zhao

Ajung astfel la momentul de incontestabil apogeu al colaborării Teatrului Tineretului cu regizorul Alexandru Dabija – spectacolul **Orfanul Zhao** de Ji Junxiang, cu premiera pe 18 mai 1995, care şi-a trecut în palmares cele mai merituoase distincţii obţinute de trupa pietreană, în deceniul zece (Premiul pentru cel mai bun spectacol al anului 1995, la Gala UNITER '96, Premiul pentru scenografie, la aceeaşi Gală; Premiul special al juriului la Festivalul Naţional „I.L. Caragiale" 1996; aprecieri unanime la Festivalurile de la Nitra – Slovacia şi Lvov – Ucraina, 1996). Aceste succese au readus TT-ul în prima linie a teatrului românesc, după o lungă perioadă de mediocritate.

Scanned with OKEN Scanner

Iată cum explică Alexandru Dabija revenirea sa la T.T., după aproape şapte ani de distanţă, răstimp în care s-au întîmplat multe, inclusiv o... revoluţie:

„Am venit la Piatra Neamţ, pentru că am condiţii excelente de lucru şi pentru că aici există o trupă foarte tînără, cu nu mai puţin de 15 absolvenţi ai promoţiei 1994. Deşi nu se bucură de mediatizarea comedioarelor de la Bucureşti, spectacolele de la Piatra Neamţ vor fi foarte bune şi fără indicaţile şi sprijinul neprecupeţit al funcţionarilor culturali bucureşteni. (...) ***Orfanul Zhao*** *este un proiect din 1992 pe care l-am pregătit pentru Teatrul Naţional din Bucureşti, la invitaţia lui Andrei Şerban. Cînd Andrei Şerban a plecat cum a plecat, i-am explicat că nu pot face spectacolul sub altă direcţie şi am abandonat proiectul. Traducerea aparţine lui Cui Niangiang, un prieten chinez căruia i-am cerut o piesă clasică şi care mi-a lăsat mai multe texte înainte de plecarea lui în China, în 1991. Am reluat gîndul pentru că povestea piesei însumează teme asupra cărora am <<poposit>> îndelung în ultimii ani: legitimitatea, uzurparea, armonia, sacrificiul. Deşi scris la 1300 (!) şi tratînd o poveste de pe la 600 î.C., textul este tulburător de modern... Teatral, voi încerca să spun publicului de-a dreptul, simplu şi uşor naiv, o poveste cu tîlc. Prea mi s-a întărit convingerea că modern e un blestem, aşa că am făcut spectacolul acesta ca pe un descîntec... Am avut o experienţă mai mult decît bună în 1986 la Teatrul Nottara cu* ***Furtuna*** *lui Cao Yu şi apropierea de cultura chineză mi-a făcut întotdeauna bine..."*

Două sublinieri am să fac, în aceste declaraţii lămuritoare, dinaintea premierei: întîi, fascinaţia Orientului Îndepărtat, ca şi la Mircea Eliade, devenit modelul intelectual statornic al regizorului; tenta spectacolului de a fi *„spus de-a dreptul, simplu şi uşor naiv"* este o caracteristică potrivită pentru creaţia regizorală a lui Dabija, în general. Cît priveşte relaţia cu Andrei Şerban, din care nemţeanul face titlu de glorie, ea divulgă nostalgia unei întregi generaţii de regizori români în a fi în „cercul" de interes al acestui mare om de teatru, de recunoaştere şi reputaţie mondială. Pe cînd Andrei Şerban punea, la Piatra Neamţ, **Omul cel bun din Sîciuan**, Sandu Dabija era în vîrstă de doar 13 ani, elev într-o clasă de gimnaziu, la Bicaz. Nu a avut posibilitatea să fi văzut spectacolul – lăudat intens în presă şi în lumea intelectuală; dar este posibil să fi „respirat" ceva din „legenda" **Sîciuanului**, perpetuată intens în culisele T.T.-ului de generaţia Mitică Popescu-Al. Lazăr.

O lume închisă, cu energii în erupţie

Cert este că **Orfanul Zhao** produce un eveniment simetric **Sîciuanului**, prin universul parabolic creat în ideea sacrificiului (miză subversivă la Andrei Şerban), prin atmosfera spectacolului, cu multe similitudini, dar mai ales prin reîntruparea „echipei", totalmente sedusă de ideea montării şi de modul experimental de lucru al regizorului, care nu ocoleşte anumite pasaje de intensă cruzime, specific asiatică. Piesa se inspiră dintr-o străveche istorioară, despre un

Scanned with OKEN Scanner

general de curte, maestru în intrigi, mai ceva decît în arta războiului, urmărind distrugerea unui neam de nobili, pînă la ultimul vlăstar. Salvat de un suflet generos, orfanul Zhao, prinţul moştenitor, îl va urmări şi pedepsi necruţător pe ucigaşul neamului său, în pofida faptului că fusese înfiat de către despotul uzurpator. Titlul originar al piesei este **Cumplita răzbunare a orfanului Zhao**. Ideea de răsplată pentru crimă, de povară a vinei, de anihilare a maleficului printr-o ofensivă a dreptăţii se derulează cu simplitate, creind o „lume" – o „lume" închisă, cu energii în erupţie şi straturi de nelinişte.

De fapt, este aici – ca şi în **Sîciuan** – recuperat unul din rosturile de căpătîi ale teatrului, acela de a întocmi autenticitatea unei *lumi*, cu independenţa ei de a fi faţă de a noastră, căreia să-i ofere doar sugestii şi învăţăminte. În rest, întrebările pe care Al. Dabija le punea la Colocviul de la Mogoşoaia, din 1993, rămîn întru totul valabile şi pentru **Orfanul Zhao**, inclusiv aceea referitoare *atrocitate* – cu dubla sa referinţă, în imediat, în banal şi în miracol. Întreaga viziune scenică, bazată pe un sistem criptizat – alegoric de semne, pe tema „uciderii pruncilor" este avantajată de scenografia semnată de Irina Solomon şi Dragoş Buhagiar, buni creatori de spaţii unice, de localizări respirate cu intensitate ritualică. De altfel, atmosfera chinezească era imprimată chiar de la intrarea în foaierul teatrului, scăldat într-un fum dens, dar aromat, de beţişoare de santal, intensificat în sală, unde scena pare că intră adînc între spectatori, ca un limb infernal, în care siluetele se disting cu dificultate, înainte să-şi înceapă mişcarea. Misterul odată instalat prin „aşezarea" tipologică, după culoarea costumului, a personajelor, dar şi printr-un ecleraj sofisticat, excelent condus de maestrul de lumini Vasile Popovici (va lua şi un premiu pentru această performanţă), acţiunea ca de pe un alt „tărîm" se împlîntă în chiar realitatea noastră şi viaţa de curte la împăratul chinez comunică difuz cu dinastiile de tip comunist, care se impuneau prin sacrificarea oricărei alte rivalităţi.

Lupta pentru putere incită trupa

Cred că succesul extraordinar al spectacolului a stat tocmai în acest avertisment transmis publicului asupra luptei oarbe şi cumplite pentru putere, cîndva pedepsită de o forţă justiţiară. *„Oare cine va răzbuna lichidarea dinastiei Ceauşescu?"* – m-a întrebat un cunoscut, în seara premierei, arătînd cu degetul înspre scenă, spre ceea ce văzuse. Am rămas surprins de o asemenea interpretare alegorică, nu m-am aşteptat la o aşa trimitere, care m-a cutremurat ca extensie, dar ulterior mi-am dat seama că tulburarea produsă de spectacol „atinge" bine zona aceasta de frison, din adîncul fiecărui martor al Revoluţiei române.

Orfanul Zhao mai are însă meritul de a fi dăruit succesului o altă generaţie de actori a T.T.; în afara celor trei din „vechea gardă" – Corneliu Dan Borcia (elementul „de legătură", dacă ţinem seama că el s-a remarcat şi în garnitura **Sîciuanului,** devenit directorul teatrului şi preluînd onorurile ce i se cuveneau

Scanned with OKEN Scanner

fostului director, N. Scarlat), Ion Muscă (un foarte bun actor, debutat în 1970, dispărut prematur la puțin timp după reprezentația specială cu **Zhao** din Festivalul de teatru pietrean, din '96) și Liviu Timuș (bine pus în valoare de Dabija și Măniuțiu, „evadat" la Odeon după acest salt valoric) –, au apărut la rampă nume noi, unele cu bună lansare de carieră, aici, altele care vor face caz de acest moment de glorie, neegalat ulterior – Afrodita Androne, Lelia Ciubotaru, Gina Gulai, Iurie Luncașu, Florin Mircea, Tudor Tăbăcaru, Radu Băițan, Daniel Beșleagă, Mihai Danu, Loredana Botezatu, Traian Grigoriu (fiul actorului basarabean din **Șatra** lui Emil Loteanu), Ionuț Cucoară (la puțin timp emigrat în Anglia).

Arhitect al imaginii scenice

O observație trebuie consemnată neapărat: ceea ce impresionează în **Orfanul Zhao**, lucru frapant și în realizarea **Mult zgomot pentru nimic** (Piatra Neamț, 1996) este voința regizorului de *a plasticiza* spectacolul, de a da efect *pictural* fiecărei secvențe sau de a crea impresia unei *„suite de ideograme subtil animate, într-un cadru istoric rarefiat, ceremonialul dezvăluirii tarelor eterne caracterului uman, într-o înlănțuire cauzală perpetuă"* (v. cronica Irinei Coroiu, din revista „22", 31 ianuarie 1996). Are o grijă teribilă în a da funcție formală, de imagine demnă de încadrat și „atîrnat" ca tablou, sfidînd efemerul actului teatral. Aici cred că este secretul artei lui Al. Dabija – efortul de a opri în loc gestualul, a crea o criptocromie care oferă spectatorului un moment de mare împlinire plastică și expresivă, însoțit de ascensiunea și scurta dispersie în virtual, cu care merită să plece acasă, cu el în memorie, să-l însoțească eventual pînă la obsesie.

Dabija se vădește a fi un arhitect al imaginii scenice, elaborată în destinație plastică, un constructor de „pînze" în clar-obscur și e sigur că unul din punctele principale ale poeticii sale teatrale stă în crearea unor asemenea secvențe de maximă împlinire și efervescență expresivă, exerciții dezlănțuite de posesiune a materiei dramatice. De aici o notă eseistică a spectacolelor, dar mai ales senzația de consistență, de articulare puternică a scenelor, pregătite să-și aibă un grad de independență, chiar în timpul derulării. În **Mult zgomot pentru nimic**, strania montare de la T.T. din 1996, regizorul reconstituie celebra lucrare **Rondul de noapte** a lui Rembrandt, în scena 3 din actul III, cînd străjerii Dogberry, Verges și ceilalți își execută veghea la liniștea publică. Contaminată de „rondul de noapte" al lui Jupîn Dumitrache și Ipingescu, din **O noapte furtunoasă**, „tabloul" devine unul al prostiei gata să se prăvale, să intre în mișcare. Monologul lui Dogberry se aseamănă vădit cu manifestările personajului caragialian, cîtă vreme legea și ordinea sînt date în seama acestor siluete „de strajă", arătări grotești care mișună printre noi, ne respiră aerul, ne maculează viața, sub aparența că ne „apără", într-o comunitate schizoidă, sărită din normalitate, înclinată spre bîrfă, clevetire, pîndă chiorîșă, șușoteală. De altfel, spectacolul debutează șocant, sub zodia „zgomotului

Scanned with OKEN Scanner

degeaba" (o variantă posibilă la titlul comediei shakespeariene): cu felinare în mîini, la marginea scenei, bărbaţii şi femeile din Messina se înşiruie, în faptul serii, privind curioşi spre o imensă fereastră, cu spatele la spectatori, parcă spre a afla ceva neobişnuit, înaintea sălii. La primele zgomote, începe un freamăt – marşul calomniei, pe fondul întoarcerii de la luptă a oamenilor lui Don Pedro şi a limbajului cazon deşănţat. Cleveteala se porneşte neiertătoare, cînd e vorba să compromită căsătoria dintre Claudio şi Hero, sub forma şuşotelii, a flecărelii nocive, păguboase, în grupuri mici sau mari, la lumina lămpilor, punînd în evidenţă măşti şi intrigi ascunse, într-o pîndă generalizată.

Această geometrie a unei "lumi închise", ermetizate de obsesia ranchiunii „comunitare", gata să devină fatalitate, intră în rezonanţă – în elemente derivate – cu **Orfanul Zhao**, dar şi cu „serialul" Caragiale (în special cu **Conul Leonida**), ajungînd la *opera prima* **Răfuiala**, calitate recunoscută marilor creatori de a-şi concepe un univers coerent sistematizat, în care modalităţile de expresie comunică bine între ele, coagulîndu-se într-o operă.

Scanned with OKEN Scanner

Momentul Nicolae Scarlat

Prezența omului de teatru Nicolae Scarlat în viața Teatrului Tineretului se întinde pe o perioadă lungă – cea mai lungă și mai statornică relație între instituția nemțeană și un regizor artistic: între februarie 1974 și septembrie 1995. A fost, rînd pe rînd, regizor colaborator al teatrului, regizor permanent, director, director de festival, avînd meritul, în anii '90, de a da dimensiune internațională și prestigiu renăscut fostei „gale" pentru tineret și copii, devenită (din 1992) o manifestare efectiv conectată fenomenului teatral european. Mare parte din biografia acestui regizor cu intuiție în aflarea resurselor psihologice ale personajelor, pasionat de transpunerea textelor din dramaturgia autohtonă, sever cu actorii, cărora le-a impus un comportament la nivelul tradiției artei scenice –, s-a consumat la Piatra Neamț, unde a montat nu mai puțin de 18 spectacole, diverse valoric, unele din ele producînd veritabile evenimente, altele „căderi" răsunătoare, mai ales în ultima parte a conlucrării cu T.T.-ul. De altfel, după eșecul cu spectacolul **Testarium** de S. Mrozek, din 1996, activitatea sa regizorală se estompează, N. Scarlat devenind directorul ARCUB – Centrul de proiecte Culturale al Primăriei București, unde s-a consacrat birocrației subvenționării actului cultural în Capitală, cu deosebire al teatrelor.

Reconstituită succint, fișa sa artistică arată astfel: născut la 26 august 1940, în București; între 1957-1961, urmează secția actorie a IATC București, clasa prof. Gh. Dem. Loghin, cu repartiție la Craiova; între 1970-1971, absolvă Atelierul de regie post-universitar, clasa Radu Penciulescu; actor și regizor la Teatrul Național din Tg. Mureș (1963-1976), regizor la Teatrul Dramatic Galați, Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași, apoi la Teatrul Tineretului, angajat în 1980, unde rămîne pînă în 1996; între 24 octombrie 1991-15 septembrie 1995, directorul T.T. În cariera sa, a montat peste 60 de spectacole la diferite teatre, producții la Televiziunea Română; 17 premii naționale.

Scanned with OKEN Scanner

Exersînd realismul psihologic

Primul spectacol purtînd semnătura sa, la T.T., a fost **Valea rîsului** de Constantin Munteanu (premieră – pe 17 mai 1974), prilej cu care stăteam pentru prima oară de vorbă (v. „Ceahlăul", nr. 1925/18 mai 1974) şi-mi face plăcere să recitesc acest scurt interviu de „recomandare", aducînd ceva din atmosfera momentului:

- *Ce vi se pare important în acest spectacol?*

- Faptul că naşte un nou dramaturg – Constantin Munteanu, fizician la Săvineşti. Apoi, ideea pe care el o propune – aceea că pentru a atinge sensul unei anume fericiri care ţine de contribuţia ta personală, trebuie să lupţi pînă la capăt, nepărăsind nici o clipă „frontul" – iată motivul pentru care ne-am zbătut pe vreo 10 variante de text. Alături de mine, echipa de actori (Boris Petroff, Eugenia Balaure, Traian Pârlog, Paul Chiribuţă, Nina Zăinescu) s-a străduit din toate puterile ca acest text să devină un spectacol serios, adevărat, colaborarea aceasta atît de ambiţioasă fiind posibilă – cred eu – numai la Teatrul Tineretului. Şi dacă această premieră va fi urmată şi de altele ale acestui tînăr talentat – cu o etică frustă, datorită căreia replica ajunge firească, netedă – meritul va fi incontestabil şi al trupei de aici.

- *Pe ce a mizat regia dv.?*

- Nu am căutat să fac o montare „regizorală". În acest spectacol în care ţelul era afirmarea unui dramaturg, am mers pe aşa-numitul realism psihologic, adică m-a interesat îndeosebi ca registrul actorilor să capete rotunjime şi împlinire. Am vrut, deci, să-mi fac absolut cinstit meseria, ca director de scenă. La reuşită cred că o contribuţie de preţ o are şi scenografia lui Mihai Mădescu, care asigură nota de puritate necesară. Piesa are o „concluzie" neaşteptată, incomodă – se termină cu o victorie amară, care ţine însă de o problemă actuală, pe care teatrul nu trebuie să o ocolească: lupta cu atitudinea comodă, cu indiferenţa faţă de muncă, de societate, de viaţa oamenilor. Cel mai periculos lucru este să fii spectator pasiv al propriei vieţi. Pentru acest gînd se luptă şi Munteanu şi cred că se „bate" bine.

Bucuria de a debuta pe alţii

Textul piesei lui Constantin Munteanu, aşa îndelung „modelat" cum a fost, respira un aer de francheţe a replicii, oferind o bază bună de plecare unor ipoteze psihologice de găsit în viaţa imediată. Este drept, piesa s-a golit de „fitile" şi de replici „tari", în schimb a cîştigat în consistenţă dramatică, regizorul şi autorul plus secretarul literar (Paul Findrihan) întrunindu-se frecvent spre a definitiva unele scene, pentru a le „pregăti" în confruntarea cu cenzura. Tinerii scriitori din Neamţ dobîndeau – mi-amintesc – o mare victorie: era vorba de primul autor de aici care reuşea să fie acceptat pe afişul T.T.-ului, a cărui conducere era (şi a rămas) destul de reticentă, ca să nu spun refractară, la creaţia locală, căutînd debutanţi oriunde,

Scanned with OKEN Scanner

numai la Piatra Neamț nu. Constantin Munteanu „spărgea" acest embargou, deși după el nu a venit la rînd nici un alt nume, în afară de Eduard Covali, care a „debutat" ca dramaturg la T.T., avantajat neîndoielnic că era angajat al instituției, și de Geanina Cărbunaru, talentată absolventă a Liceului „Petru Rareș", care în anul 2000 apărea în scenariul spectacolului **Ocean-Café**, deși textul piesei se lăsa „înghițit" de amalgamul cu alți patru coautori.

Nu vreau altceva decît să remarc una din constantele activității regizorale ale lui Nicolae Scarlat: plăcerea de a descoperi texte încă neștiute și integrabile repertoriului românesc contemporan sau texte considerate în incongruență cu un anumit orizont de așteptare al publicului. I-a debutat în scenă, printre alții pe Matei Vișniec și Adrian Dohotaru, după cum a găsit rezolvări notabile la piesele – încîlcite, pe cît de parabolice, pe atît de teziste (de felul **Piticul în grădina de vară**), a adus în atenție piese de premieră absolută de Dario Fo sau Sam Sheppard. Postura de explorator solitar de ținuturi necunoscute sau pe nedrept apreciate ca „pustii", îl prinde cel mai bine și a știut să o folosească în viața de director de scenă. A reușit să obțină două mari succese la T.T. – **Somnoroasa aventură** de T. Mazilu și **Buzunarul cu pîine** de Matei Vișniec, iar ca director a organizat și a dat statură și croială înaltă Festivalului Internațional de Teatru de la Piatra Neamț, începînd cu prima ediție de după '89, cea realizată în 1992.

Un alt Mazilu, cu a sa panoramă a duplicității

Somnoroasa aventură de Teodor Mazilu (premiera – 7 aprilie 1978) a avut meritul de a suscita gustul publicului pentru comediile groteşti, „de epocă", în care tușa caricaturală capătă un halou straniu, datorată improvizației în tărîmul absurdului. Textul a fost atît de bine „deșirat" de regizor, multe din cuvinte și din replici s-au dovedit a ascunde atîta rezervă de comic, relațiile între personaje aveau atîtea capcane – încît aplecarea însetată asupra acestor surse de noutate era de natură să configureze un Mazilu necunoscut, abia astfel pregătit să fie apreciat în relația cu marele Caragiale. Un alt lucru pe care îl punea în atenție N. Scarlat era aspectul de „caracatiță", de vietate „răpitoare" al personajelor maziliene, care își consideră partenerii de dialog ocazional – de stradă, de stațiune balneară, de birou, de grădină publică – o pradă căzută în vîlva derutantă a brațelor nenumărate; de aici un anume cinism al replicilor, o plăcere de a devora cu ele și a produce acea volbură „neagră" în jurul conversației. Spre deosebire de Valeriu Paraschiv care îngroșa pînă la caricatură contururile personajelor din **Cuibul** lui Tudor Popescu (premiera – 22 aprilie 1979), Nicolae Scarlat, dimpotrivă, subția tușele, creînd o stare de plutire siluetelor, în „acvariul" de pocituri maziliene.

Apărute la interval relativ scurt, cele două montări după piese românești „de actualitate" au adus o faimă bună T.T.-ului pentru modalitatea novatoare, pînă la un punct îndrăzneață de a transpune comedii cu densitate aluzivă la „epoca de

Scanned with OKEN Scanner

aur". Nicolae Scarlat a deschis apetitul pentru acest gen de spectacol al panoramei duplicității, unul cu „rîs întîziat", la care hohotul nu este instantaneu derulării scenelor, ci amînat după reprezentație, cînd „trimiterile" se răzvrătesc la adresa realului. Dragoș Pîslaru, proaspăt absolvent de institut, la al doilea rol pe scena T.T. (după o apariție episodică în **Nevestele vesele...**) producea o adevărată revelație în ipostaza Gherman, în care poza „țeapănă", de o rigiditate ineptă, întreținea dominanta absurdă, „somnolența" de lagăr, de fapt un șir de lașități și duplicități. Foarte aprinse, „drăcoase", isteroide, pe deasupra focoase, cele două interprete alese – Carmen Petrescu (Gabriela) și Eugenia Balaure (Cleo) au realizat partituri de referință în cariera lor, păstrînd pigmentația de teatru absurd, care în tradiția lui Caragiale se traduce prin buimăceala de caniculă, de „căldură mare", rarefiind comunicarea, între pălăvrăgeală balcanică și reflecții aiurite. Nu vreau să-i uit pe Gheorghe Dănilă (în Ogaru), șiret și arțăgos, exersînd cu mare artă acea virtuozitate a duplicității, adevărată repetiție generală pentru extraordinara apariție din **Cuibul** (rolul lui Dincu); și Mihai Cafrița, (în Manole), ipostază nouă pentru el, rezolvată în tonul montării. Cred că formula esopică a lui Nicolae Scarlat, în **Somnoroasa aventură**, avea darul de a concentra în cinci personaje starea de dormitare, de moleșeală a unei întregi societăți. „Seria Mazilu" astfel începută are în acest prim „episod" o maximă reușită, neegalată, ba chiar depreciată ulterior, în spectacolele **Proștii sub clar de lună** (2 noiembrie 1980), unde se utilizează cam aceeași formație interpretativă, minus Dragoș Pîslaru și Gh. Dănilă (inclus în figurație), și **Acești nebuni fățarnici** (28 ianuarie 1989), acesta din urmă apreciat ca utilizînd un *„comic parțial și fără adîncime, nici o clipă de stranietate într-o* comedie stranie, *cum a fost etichetată piesa; nici o cutremurare într-un spectacol cu o lucrare de care nu se îndoiește nimeni că e* tragi-comedie." (cf. cronicii lui Ștefan Oprea din „România literară", 10/9 martie 1989).

Mansarda, ca anticipare a „Legii lui Ticu"

Dar pînă atunci, despre N. Scarlat mai avem de discutat, evocînd alte cîteva spectacole, cum ar fi – de pildă – **Mansarda** de Radu F. Alexandru (premiera pe 3 decembrie 1981), despre care am scris mai pe larg într-o cronică din „Ceahlăul" (nr. 2320, din 12 dec. 1981):

Dramaturgia „obsedantului deceniu" apare, comparativ cu proza, mai puțin bogată în titluri de referință și de aceea nu i-a fost greu criticii să descopere în **Mansarda** lui Radu F. Alexandru o reușită, în pofida intimidantei supraproducții de romane pe această temă. Piesa aceasta ce poartă subtitlul optimist **Buna zi de mîine** (folosit de autor drept generic al volumului de teatru apărut la Ed. Cartea Românească) a fost scrisă și rescrisă între 1973-1977, dar cu toate elogiile ce i-au fost aduse, cunoaște abia, la sfîrșitul anului 1981 satisfacția rampei, grație Teatrului Tineretului. Așadar, o nouă premieră absolută a stagiunii (după **Beție sfîntă** de

Scanned with OKEN Scanner

Paul Everac), de data asta cu un text problematic nu atît prin duritatea dezbaterii politice pe care o angajează – şocuri mult mai violente a creat epica, de la Al. Ivasiuc la D.R. Popescu şi G. Bălăiţă –, cît mai ales datorită finei disecţii psihologice propuse cu numai patru personaje, cîte se perindă prin scenă. Performanţa nu a trecut neobservată şi probabil ea este cea care ridică în mod considerabil cota coeficientului de teatralitate a scenariului.

Acţiune se petrece de la un capăt la celălalt într-o cameră de serviciu din vîrful unui bloc, spaţiu izolat şi umil în care victima de pe vremuri – aidoma unui păianjen ursuz şi arţăgos – îşi atrage în cursă delatorul, „turnătorul" de pe urma căruia a avut de îndurat inumane suferinţe. Profesorul Comănescu lovise atunci, cu o inconştienţă venită din dorinţa de avansare, în „elevul-problemă" Dinu Grecescu, ins ce dădea impresia că nu vrea să apuce „pe drumul cel bun", postură în care era lesne să i se aplice tratamentul de „duşman de clasă". Adolescentul dat pradă acelei furii, devine el acum acuzatorul, un fel de Monte Cristo care a adunat răbdător toate datele cu putinţă despre actualul său „prizonier". Mansarda devine astfel un loc de judecată, dar şi de purificare, de descărcare a durerilor acumulate de-a lungul timpului. Victima de azi suferă de amnezie, a uitat aproape tot ce s-a întîmplat în perioada incriminată (tertip sau şablon, cum vreţi să-i spuneţi, preferat şi de romancieri), dar ancheta decurge necruţătoare cu amănuntele, reface fiecare detaliu pierdut, căci pătimitul de ieri are intactă memoria propriului coşmar. De-a lungul celor cinci scene care compun piesa, se bea multă bere, ba chiar votcă şi şampanie, masa e aşternută şi ea de cîteva ori, pentru că în fond întreaga confruntare pusă la cale în cămăruţa boemă, cocoţată „la cucurigu", urmăreşte nicidecum scopuri neapărat vindicative, gesturi extreme, decurgînd fatal din acerbe mustrări de conştiinţă, ci numai să zgîlţîie trecutul, să-l facă permeabil adevărului adevărat. (N.A. Pînă la „Legea lui Ticu" mai este mult de îndurat şi de aşteptat!)

Suferinţa şi bestia

Spectacolul realizat de Nicolae Scarlat respectă aproape întru totul tenta piesei, mulţumindu-se cu temeritatea aspră de la un moment dat a conflictului în sine. El nu mai angajează „proşti" sau „somnoroşi", goliţi de sens şi absurdizaţi de clişee, precum o făcuse anterior, apelînd la teatrul lui T. Mazilu, ci psihologii acute, de semne şi direcţii diferite, epuizate de vlagă, ratate în funcţie de anumite determinaţii, nu se ştie cît de obiective sau cît de subiective. Singurul segment în care directorul de scenă îşi permite să discute piesa în spiritul viziunii sale şi al unei logici de adîncime, este finalul, unde Radu F. Alexandru preferase disjuncţia între cele două personaje ale originalului recurs – una, victimă iremediabilă a vremii dispărute, alta a remuşcărilor venite dintr-un prezent necruţător, în timp ce Scarlat le refuză despărţirea, le lasă împreună, creind alte punţi de comentariu. Scenografia Ancăi Pîslaru, conformîndu-se cuminte, fără rezolvări măgulitoare,

Scanned with OKEN Scanner

indicațiilor date de autor, nici nu a avantajat, nici nu a dezavantajat concepția generală. În schimb, contribuția actorilor, ca la orice spectacol în care sînt angajate psihologii și temperamente distincte, trece pe prim plan. În Dinu Grecescu se remarcă un tînăr nou venit la Teatrul Tineretului, pe nume Avram Birău (l-am admirat și în rolul Mămularului, din **Dragonul**), prezență plină de mobilitate, dublată de o concentrare acerbă, pe care știe să și-o dozeze pînă la ultima cădere de cortină. Neliniștea personajului capătă frenezie în jurul acestui actor, care „rupe" firul mărturisirilor „față în față" prin înălțările și prăvălirile sale. Într-o partitură la fel de dificilă, Corneliu Dan Borcia, verificat de atîtea ori în spectacole cu regim asemănător, pe care cu brio le-a dus în spate, realizează aici un „negativ" verosimil, licheaua cu scrupule tardive, dotat cu oarecare relief de scriitură, plus aerul degajat în perfidie. Mai notăm debutul de bun augur al Mirelei Busuioc, venită de la Institutul din Tg. Mureș, în rolul Anei Cleja, soția lui Greceanu, neguroasă și rigidă, suprapunînd o dramă mocnită, mai de zilele noastre, peste cealaltă, mai veche venită din rebeliunea memoriei. În sfîrșit, Traian Pârlog revine (pentru a cîta oară?) cu talentul său inepuizabil, adaptabil oricărui subiect, de data asta într-un pitoresc Mătușoiu, „gardianul" celor cîteva zile de interogatoriu la mansardă.

„Fiecare teatru își are un anume tip de public"

Redau mai departe alte întîlniri cu acest regizor bine inserat în destinul TT.

*- Ați montat pînă acum, Nicolae Scarlat, două spectacole pe scena pietreană: **Valea rîsului** de Constantin Munteanu și **Somnoroasa aventură** de T. Mazilu. De data aceasta nu mai sînteți un simplu colaborator al T.T., ci regizorul său permanent. Cum s-a întîmplat?*

- La prima vedere ar părea a fi un concurs de împrejurări. Poate nu e chiar așa. Am petrecut patru stagiuni la Galați și cu toate că am avut succese importante și acolo (între care două premii, unul în cadrul Festivalului național „Cîntarea României", altul la colocviul de regie de la Bîrlad, în 1978, ambele cu spectacolul **Rugăciune pentru un disc-jockey** de D.R. Popescu), nu am reușit să modific ceva în viața acelui teatru. Am vrut să schimb locul și – cum de spune – să schimb norocul. Mă solicitase teatrul din Tg. Mureș și pînă la urmă m-a convins Teatrul Tineretului, unde am venit cu mare plăcere, din foarte multe motive. Trecînd peste cele sentimentale – bunicul meu a construit, pe vremuri, gara orașului, iar părinții sînt de aici – iubesc foarte mult acest colectiv și m-am simțit totdeauna aici ca acasă. Cred în puterea de regenerare a acestui colectiv. În ceea ce mă privește, nemulțumit de ceea ce am făcut în ultima vreme (indiferent de opiniile favorabile ale criticii), sper să inaugurez aici o nouă etapă în activitatea mea. Sper deci într-un contract de bun augur, de ambele părți. Aș spune că există oarecare oboseală în viața din ultima vreme a acestui teatru...

- Sînt de acord cu această opinie...

Scanned with OKEN Scanner

- Adică, „echipa" T.T., care a obținut multe și redutabile succese în țară și în străinătate, s-a caracterizat pînă la un moment dat printr-un anume gen de spectacole, formîndu-și un stil propriu, lesne de recunoscut și cu ajutorul căruia s-a impus în nu foarte lunga sa istorie. Ceea ce se întîmplă în ultima vreme este că și realizatorii, și spectatorii își doresc altceva. Trebuie să se întîmple ceva și asta nu în sensul de a-i modifica structural spiritul de echipă, ci de a găsi o altă deschidere către arta spectacolului. N-aș putea formula acum o soluție pentru acest salt înainte, dar aș pomeni doar de faptul că „echipa" de aici a pierdut antrenamentul teatrului psihologic, de exemplu. Îmi amintesc cu plăcere de **Vara trecută la Ciulimsk**, din urmă cu cîteva stagiuni, care a însemnat un pas mare pe linia diversificării posibilităților sale, dar el a rămas un eveniment izolat.

- *Cum va fi montarea* ***Proștii sub clar de lună*** *– piesa regretatului Teodor Mazilu, la care lucrați acum?*

- E vorba de un proiect mai vechi al meu, amînat din cauza spectacolului **Mobilă și durere**, pus de mine la Teatrul „Bulandra". Precizez că nu e un proiect ce ține de momentul implicării mele în destinele T.T. Ar fi trebuit să încep poate altfel. Dar cum vreau să fiu consecvent cu promisiunile anterioare, primul meu spectacol, ca regizor permanent aici, va fi acesta. Abia de la al doilea sau al treilea spectacol am să pot spune că am trecut la realizarea proiectelor mele de perspectivă. Ceea ce încerc acum este să reintroduc în atenție acest text valoros, în condițiile în care de la premiera sa absolută și pînă acum a mai existat o montare notabilă. Încerc o schimbare de unghi, pornind de la premisa că **Proștii sub clar de lună** ține nu numai de istoria teatrului românesc, ci și de istoria noastră în general, acțiunea petrecîndu-se în urmă cu 30 de ani.

- *Ce gen de spectacol vă pasionează?*

- Singurul lucru care mă deprimă sînt sălile goale. De aceea nu pun în scenă decît piese la lectura cărora simt că ele vor interesa și pe alții. Am și o teorie, privită cu circumspecție de colegi, și anume că fiecare teatru își are un anume tip de public. Nu există teatru în general și cred că e de datoria celui ce creează spectacole să-și cunoască în primul rînd publicul: nivelul de cultură teatrală, aria problematică, vîrsta medie etc. Mă interesează în egală măsură și teatrul „psihologic", și teatrul de reprezentație, și cel al convențiilor, și cel realist-poetic. Important e să lucrezi pe texte bune și să ai actori buni. Important mai e apoi să ai un public bun și să nutrești sentimentul că ai contribuit la formarea acestui public.

(„Ceahlăul", nr. 2269, 20 decembrie 1980)

Pe fondul unei stagiuni 1980-1981 foarte sărace în evenimente teatrale, montarea lui N. Scarlat cu **Proștii sub clar de lună**, la TT, a trecut în prima linie a „cotei de audiență", fiind comentată în tonuri laudative de critică. „O satiră îndrăzneață la adresa impostorii – scriam atunci –, a cărei stare de aroganță poate crea, pe terenul accidentat al indiferenței, o *morală* în stare să se hrănească din propria defecțiune de creștere." În plus, ea venea la puțin timp după dispariția

Scanned with OKEN Scanner

dramaturgului, fiind primul gest de postumă recunoaştere a lui T. Mazilu, „căruia teatrul pietrean îi perpetuează în chip luminos memoria" – conform aprecierii profesorului Ion Zamfirescu, venit special să vadă spectacolul la Piatra Neamţ într-un juriu de selecţie finală la Festivalul „I.L. Caragiale". „E un spectacol gîndit bine şi lucrat pînă la ultimile amănunte – mi-a mai spus. Disting în el o configuraţie susţinută nu de improvizaţi, ci chiar de personalul artistic al teatrului, ceea ce constituie încă un element preţios pentru puterea de expresie şi unitate a spectacolului. Remarc seriozitatea artistică a trupei şi mai cu seamă evitarea vreunei alunecări în vulgaritate(!), ceea ce constituie o tendinţă în ziua de azi". Într-adevăr, în figuraţie, cu roluri „himeriste", apăreau nu mai puţin de şase actori (între care Danilă şi Motriuc), plus „şi alţii", între care două viitoare actriţe – Tatiana Constantin şi Gina Gulai. La rîndul său, profesorul Ovidiu Drimba observa: „Dacă un teatru are un profil înseamnă că are şi forţă, devenind o instituţie, o personalitate colectivă. Am regăsit şapte foşti studenţi ai mai cu care sincer mă mîndresc. N. Scarlat a făcut un spectacol bun, cu caractere care nu s-au clintit din organicitatea lor. Aceasta şi explică ritmul care a cuprins spectacolul, suprapunînd două scenarii într-unul singur" (v. „Ceahlăul", nr. 2287/25 apr. 1981).

„Continui să cred în steaua Teatrului Tineretului"

- N-am mai avut prilejul, Nicolae Scarlat, să stăm de vorbă de la premiera spectacolului cu ***Proştii sub clar de lună*** *de T. Mazilu, pus în scenă la Teatrul Tineretului în urmă cu trei ani. Ce ai făcut important de atunci?*

- Important? Un spectacol cu **Hamlet**, la Tg. Mureş şi **Vînătoarea de raţe** de Vampilov, la Teatrul Naţional din Iaşi, cu acesta obţinînd şi marele premiu la Colocviul de regie de la Bîrlad, anul trecut. Spectacolul din urmă este foarte important, nu numai pentru colectivul ieşean, care de la plecarea Cătălinei Buzoianu nu a mai avut o montare de asemenea anvergură, dar şi pentru mine, în sensul că reprezintă un jalon al maturităţii în cariera mea regizorală, pe un text de valoare indiscutabilă. Tot ce este aici original apare exprimat în imagini – şoc create prin jocul actorilor, fără nici o ostentaţie care să fie paralelă actului teatral. Am încercat, altfel spus, o convergenţă a gestului creator regizoral cu gestul creator actoricesc, la o temperatură la care chiar şi cel mai mic rol e realizat la cote de excelenţă. De altfel, de mai multă vreme, munca mea tinde nu spre „demonstraţii" regizorale în sine, ci spre demonstraţii de teatru, în sensul cel mai deplin al cuvîntului.

- Iar acum, ai revenit la Teatrul Tineretului...

- Într-adevăr, continui să cred în steaua Teatrului Tineretului, a capacităţii sale de creativitate şi sînt convins că noii actori veniţi aici se pot integra unei trupe care nu şi-a pierdut potenţialul. După o perioadă relativ îndelungată, în care am colindat prin alte colective dramatice, cred că în 1984 vom reuşi, prin cîteva

Scanned with OKEN Scanner

spectacole, să demonstrăm virtuțile acestui teatru și un prim pas sper să fie făcut prin **Piticul în grădina de vară** de D.R. Popescu.

- *Cunosc pasiunea dumitale mai veche pentru acest autor. Ce semnificație deține spectacolul de față?*

- E vorba de un text la care țin foarte mult. Eram la Tg. Mureș, în 1974, cînd doream nespus să introduc în repertoriul teatrului această piesă, într-un spectacol de referință semnat de Dan Micu. Timpul scurs de atunci îmi permite să decantez un punct de vedere propriu, în raport cu textul piesei. Totodată, răstimpul a fost marcat de alte trei premiere pe țară, cu piese de D.R. Popescu (**Balconul**, la Tg. Mureș, în 1976; **Rugăciune pentru un disc-jockey** în 1978, cu vreo trei premii la activ și un premiu al criticii, și **Hoțul de vulturi**, în 1980, ambele le Galați). D.R. Popescu fiind – alături de T. Mazilu și de clasicul Caragiale – spațiu de joc în care mă simt cel mai acasă.

- *Acum cîteva cuvinte despre ceilalți realizatori...*

- Colectivul cu care lucrez include talentul de excepție al actriței Ana Ciontea, precum și pe doi din „stîlpii" TT, Florin Măcelaru și Traian Pârlog, alături de mai tinerii lor colegi dornici de afirmare și autodepășire: Avram Birău, Tudor Romeo, Coca Bloos, Liviu Timuș și alți cîțiva. Ei s-au străduit cu multă profesionalitate și dăruire să întrupeze lumea realist-fantastică a piesei lui D.R. Popescu, un dialog complex despre ideea și sensul libertății, virtutea de bază a textului, indiscutabil unul din cele mai importante din dramaturgia contemporană.

(„Ceahlăul", nr. 2432, 4 februarie 1984)

Piticul din grădina de vară

Pentru a treia oară - după **Timpul în doi** (1976) și **Muntele** (1977), ambele în regia lui Emil Mandric - D.R. Popescu este prezent pe afișul Teatrului Tineretului, de data aceasta cu piesa **Piticul din grădina de vară**, recunoscută și intens lăudată pentru tensiunea discursului dramatic. Din tratarea realului reprezentației cu elemente fantast-onirice, prin înserarea unor personaje cu supradimensionare simbolică, ori pur și simplu a unor fantasme ideatice, teatrul lui D.R. Popescu capătă cel mai adesea o turnură parabolică, dînd senzația că disimulează tezismul de fond care face textul dotat conjunctural. Nu face excepție de la această modalitate, îmbinînd teatrul de idei cu exigențele demonstrației politice, dar și cu unele accente lirice și evadări în absurd – lipsa unei formule anume fiind evidentă la acest autor care gîndește teatrul, nu îl imaginează – piesa **Piticul din grădina de vară**, începută în ultimele zile din decembrie 1971 și terminată în ianuarie 1972, cum citim în prologul lămuritor. *„Fără să fie o piesă-document, ea ține cont de o realitate dintr-o vară de răscruce – 1944"* – se menționează tot acolo, creîndu-se astfel o perspectivă evocatoare întregii drame, fără a fi reduse nicidecum posibilitățile de comentariu ratat în zonele filosoficului.

Scanned with OKEN Scanner

Asistăm la o punere, în termenii analizei, a problemei libertății, sub forma rezistenței împotriva aservirii ființei, a strivirii și uniformizării ei forțate, intenție clară de a scoate acțiunea dintr-o trimitere istorică incertă. Asocierile posibile cu Anouilh, dar și cu Claudel (cel din **L'Annonce faite a Marie**), pentru implicațiile mitice ale situației dramatice, nu fac decît să ofere suporți salvatori de digresiune viziunii mai largi spre care năzuiește D.R. Popescu. Fatalismul sacrificial, drama purității batjocorite, învinse, deschid un spațiu interogativ, intensificat și de patetismul scenei finale, în care eroina e „salvată", convertită propriului ideal.

Spectacolul realizat la Teatrul Tineretului – al șaselea de pînă acum în cariera piesei – a fost încredințat unuia din valoroșii reprezentanți ai tinerei generații de regizori, Nicolae Scarlat. Acesta a estompat nuanțele poematice ale scenariului, teatralizîndu-l, structurîndu-i evenimentele și gradîndu-le într-o tensiune proprie omului hăituit, terorizat, torturat. Unor efecte de realitate – foarte în vogă astăzi pe scenele lumii – cum ar fi, de pildă, izvorul care susură în cadru, lutul frămîntat într-un bazin cu apă etc. – directorul de scenă le adaugă o serie de îngroșări pînă la naturalism a cîtorva episoade, concomitent cu studiul de nuanță în declanșarea insolitului psihologic pentru fiecare interpret. Discursul se pulverizează în imagine, nu prin stilizări, ci prin impudoarea senzațiilor – grave, tenebroase, reci. Incontestabil, Nicolae Scarlat dovedește stăpînirea unui stil propriu de exprimare, bazat pe aprofundarea coerentă a personajelor, pe apăsarea unor momente pînă la a le învecina sferei fantasticului – operație deosebit de subtilă în care jocul actorilor este elementul determinant.

În această privință, trupa interpreților – cu câteva nume noi la activ – se lasă condusă cu bine într-o experiență de angajament integral. Aleasă pentru întinsul rol al Mariei este Ana Ciontea, cu înfățișarea ei fragilă, de fetișcană întîrziată în adolescență, concepînd cu ridicată doză de candoare un rol al refuzului curajos și frigidității. Replicile ei, în care autorul a strecurat unde poematice în gesturi patetice, sînt rostite de Ana Ciontea cu sinceritate și discreție emoțională. Așteptînd nașterea pruncului aducător de lumină, ea nu agonizează, ci sfidează, nu acceptă să cedeze, ci își intimidează călăii prin adevărurile simple pe care le evocă.

Nicolae Scarlat a intuit foarte bine, în firidele piesei, faptul că, în această curte de castel în ruină, unde un pitic de porțelan e martorul mut al atîtor atrocități, inchizitorii, „irozii" care colcăie în jurul eroinei, formează o adunătură de paranoici, aparținînd unei subumanități maladive, de unde și frisonul naturalist care cutremură din cînd în cînd spectacolul. În această categorie intră Berceanu, șeful închisorii, în care Romeo Tudor dezvoltă o compoziție tenebroasă, de cabotin arierat, cea mai interesantă ispravă a tînărului actor în cei aproape trei ani de cînd se află la Piatra Neamț; ca și Liviu Timuș, colegul său de promoție, în Mititelu, licheaua psihopată, gata oricînd să-și vîndă pe nimic aproapele; ca și Traian Pârlog, revenit după o lungă absență, în Iros, militarul acefal, șeful plutonului de execuție, împovărat de adevărul exterminator al limbajului, sau Avram Birău, locotenentul cu *„o funcție mult mai mare"* David, elaborat cu multă iroseală negativă – cinic,

Scanned with OKEN Scanner

abject, obsedat sexual, cu rînjetul turpitudinii pe față. Inspirați sînt și ceilalți contribuabili: Coca Bloos (Sevastița), Gh.Birău (Izidor), Viorica Hodel (Zambila), Florin Măcelaru (Pasăre), acesta din urmă într-o reușită apariție de măscărici duios, balansînd între vocabule invalide și persiflări cețoase. Restrînsă, dar cu destul relief sugestional, scenografia Mariei Rodica Roiban.

(„Tribuna", nr. 11 – 1421/15 martie 1984)

„Pescărușul" lui A.P. Cehov într-o lectură sobră

Creația cehoviană este pentru a treia oară prezentă în repertoriul Teatrului Tineretului, după un spectacol ce grupa cîteva din schițele marelui scriitor rus, intitulat **Mere pentru Eva** (1972) și **Trei surori** (1978), ambele în regia lui Emil Mandric. **Pescărușul** vine să completeze această serie care a oferit pînă acum nu atît succese răsunătoare trupei, cît momente de referință în cariera unor interpreți, intrați în rezonanță cu personajele unuia din recunoscuții deschizători de drumuri ai teatrului modern. (Scotocind prin arhiva afectivă de spectator, nu se poate să nu-mi amintesc cu emoție, de Mitică Popescu, Nina Zăinescu și Boris Petroff, în **Mere pentru Eva**, sau de Mariana Buruiană și Eugenia Balaure, excepționale în **Trei surori**.) Dramă încărcată de lirism, dar și doctrinară în ceea ce privește expunerea concepției dramatice „noi" a autorului ei, densă în trăiri sufletești, deși de o monotonie desăvîrșită, **Pescărușul** ridică probleme numeroase oricărui director de scenă – începînd cu rezolvarea simbolului păsării marine, rătăcite enigmatic în plină stepă, și terminînd cu relația intim-suplicială prin care personajele sînt înlănțuite între ele. Andrei Șerban, cel care a oferit două versiuni de referință piesei de față, în Japonia și la New York, era îndreptățit să afirme că *„permanent cheia **Pescărușului** îți scapă printre degete și chiar în seara premierei îți dai seama că înțelesurile sînt mai adînci și nu ai reușit să le cuprinzi cum se cuvine"*.

Regizorul Nicolae Scarlat, realizatorul acestei noi versiuni a capodoperei cehoviene la Piatra Neamț, cunoștea desigur dificultățile de transpunere și ne așteptam – în virtutea renumelui bun de care se bucură în rîndul noului val de tineri regizori, ca și a îndrăznelilor de viziune din montările sale anterioare – să le străbată cu succes, aducînd unele elemente de noutate în exegeza scenariului. Din păcate, el s-a mulțumit cu puțin, preferînd o lectură deslușită și cuminte, fără prea multă risipă de imaginație și insolit. Este drept, spectacolul este coerent și lipsit de asperități stridente, dar nu e mai puțin adevărat că nici nu-și propune niveluri de performanță cît de cît deosebite. Fundalul e dominant de o reproducere după celebra pînză **Lac, Rusia** a lui I. Levitan, scenografia Nadinei Scriba aderînd la simplitatea și sobrietatea de ansamblu a regiei, cu economia ei de accente. Secvența în care lui Treplev, provincialul avid de modernitate, i se joacă – în fața întregii familii – mica „aiureală decadentă", generînd efectul de „teatru în teatru", este tratată cu exactitate galopantă, mica estradă improvizată fiind menținută apoi în

Scanned with OKEN Scanner

planul depărtat, ca semn al eşecului şi zădărniciei, calităţi constitutive şi pentru celelalte personaje.

Fără surprize decurg şi alte scene antologice ale piesei, rămase doar pe jumătate rezolvate, dacă nu parcurse în grabă, dimensiunea firescului pe care mizează regia neimpunîndu-se decît cu rare excepţii ca efect. Eram apoi realmente curioşi de evoluţia Anei Ciontea, actriţă de mare sensibilitate şi talent, în Nina Zarecinaia, poate cea mai interesantă şi mai complexă siluetă feminină a scrisului cehovian, şi ne-a părut rău să constatăm în final că tînăra interpretă s-a lăsat intimidată de anvergura partiturii, ratînd un bun prilej de a face o faptă artistică de referinţă. Diafanitatea şi angajamentul emotiv nu sînt suficiente în acest caz, iar resursele de temperament şi expresivitate nu i-au prea fost puse la încercare. Modul în care se derulează scena despărţirii definitive a lui Treplev (Paul Chiribuţă) de Nina Zarecinaia nu justifică, în logica devenirii ei, aici, gestul de sinucidere al primului, bazîndu-se pe o anemică acumulare tensională. Ceva din aerul şi stranietatea melancolică a lui Cehov descoperim în conturarea Arkadinei cu ardoarea pătimaşă a plecărilor şi întoarcerilor (Cornelia Bloos, dezavantajată de lipsa de adecvare a costumaţiei), precum şi a plictisitului Dron (Traian Pârlog), a Maşei (Oana Albu) şi într-o oarecare măsură a lui Trigorin, scriitorul în mare vogă, tulburînd prin inactivismul său (Corneliu Dan Borcia). Restul distribuţiei – C. Ghenescu (în Sorin), Cornel Nicoară (în Şamanov), Tatiana Ionesi (în Polina Andreevna), Paul Chirilă (în Medvedenko) – e lipsit de relief. Impresionante sînt pasajele între acte, graţie unui straniu solo pianistic (Dorina Crişan-Rusu), amorsînd acel zbucium al mediocrităţii şi ratării, prezent discret în pagina cehoviană. Aşadar, un spectacol inegal ca valoare, care are însă, înainte de toate, meritul de a fi abordat un titlu de rezistenţă al dramaturgiei universale.

(„Steaua", nr. 4 – 455/aprilie 1985)

Realismul fantastic

Montarea spectacolului **Aceşti îngeri trişti** de D.R. Popescu survine la puţin timp după ce regizorul acestui spectacol, Nicolae Scarlat, obţinuse – împreună cu trupa T.T. – cîteva succese cu o altă piesă de D.R. Popescu, **Piticul din grădina de vară**: Premiul ATM pentru cel mai bun spectacol al anului 1984. Am considerat, de aceea, interesantă o discuţie cu realizatorii noii premiere, care aduce în prim plan doi tineri actori şi o piesă de la a cărei premieră absolută au trecut mai bine de 15 ani. Aşadar:

Oana PELLEA, interpreta rolului Silviei: *„Este primul meu rol cu adevărat important. Silvia e un personaj care poate modifica realmente devenirea artistică a unui actor. Făcusem cunoştinţă cu el în anul I de institut şi de atunci mă urmărea ca o obsesie. Nu pot decît să-i fiu recunoscătoare lui Nicolae Scarlat, pentru faptul că m-a desemnat să-l interpretez. Spectacolul a necesitat o muncă încordată, în*

Scanned with OKEN Scanner

răstimpul a peste patru luni de repetiții și nu puține au fost momentele în care am găsit rezolvări în comun cu regizorul, venind cu propuneri utile de analiză. În ceea ce mă privește, m-a interesat transformarea personajului, luînd ca indiciu o replică a piesei: „Nu știi să fii decît ceea ce nu ești", care cred că oferă soluția interpretării. Am văzut, în recenta Gală de la Piatra Neamț și varianta „Nottara"-ului, cu Dana Dogaru și Horațiu Mălăele și cred că există două modalități de a o realiza pe această Silvia, ambele plauzibile.

Avram BIRĂU, interpretul rolului Ion: *„Mărturisesc că așteptam, îmi doream un rol de o asemenea încărcătură. Este extrem de simplu acest personaj, pînă la a fi un om obișnuit. Dar simplitatea e lucrul cel mai greu de „scos" pe scenă. Mi-am propus ca personajul meu să fie de o desăvîrșită simplitate, fără să șarjeze, fără să apese pe nici un efect. În ciuda acestui tratament, sala nu rămîne indiferentă: rîde chiar, ceea ce m-a deranjat la început, deși acum m-am obișnuit cu asemenea reacție. Evident, e un altfel de rîs decît cel obișnuit – sau cel puțin așa simt eu. Vreau să mai adaug faptul că e un personaj pe care continui să-l aprofundez. Greu a fost să ne obișnuim cu scena aproape goală, cu simplitatea aproape programatică a lui Nicolae Scarlat, cu decorul pe care o vreme nu-l puteam înțelege, dar cu care dialoghează întreaga acțiune.*

Nicolae SCARLAT: *„Piesa aceasta a lui D.R. Popescu are calitatea marii dramaturgii: rămîne valabilă o dată cu trecerea timpului, izbutind să intuiască „pielea" fiecărui personaj. Există la D.R. Popescu un gen de realism fantastic, ce se așterne ca o a patra dimensiune în ceea ce scrie, dimensiune ce o transcede pe cea imediată. Aspirația spre puritate a eroilor, care nu sînt „îngeri", dar ar vrea să fie, reprezintă elementul constructiv al piesei și prin intermediul său ea trebuie citită. Important este că împreună cu interpreții am reușit să realizăm cîteva momente în care nu vorbele, ci tăcerile sînt mai elocvente decît orice artificiu."*

(„Ceahlăul", nr. 2536, 1 februarie 1986)

Efectul lipsei de efecte

În varianta sa de la T.T., a regizorului Nicolae Scarlat – de mai multă vreme familiarizat cu teatrul lui D.R. Popescu, **Acești îngeri triști** este o replică dată spectacolului lui Mircea Cornișteanu, de la „Nottara", care a ținut afișul aproape trei ani și care a fost prezentat cu prilejul Galei spectacolelor de teatru de la Piatra Neamț din toamna lui '85. În ce constau noutățile și punctele de miză ale versiunii de față? Mai întîi, în eliminarea oricăror efecte care ar putea distrage atenția de la traiectoria purificatoare a eroilor. Fundalul unei tarabe de bîlci, colorată în tonuri naive, de kitsch, cu o ușă intercalată, prin care – ca într-un coșmar – se strecoară „negativii" piesei, „oamenii-otrăvuri", cum îi numește autorul altundeva, se va menține tot timpul spectacolului, consolidînd grotescul anumitor scene ori simplitatea altora. Devenirea eroilor, din suscitarea trecutului și

Scanned with OKEN Scanner

prin convocarea celor ce l-au influențat în rău, îl interesează cel mai mult pe regizor, antrenat de ideea că toate personajele auxiliare ale scenariului vin concomitent din real și din imaginarul perechii de prim plan, încarnînd de fapt obsesii. E posibil – sugerează Nicolae Scarlat – ca ancheta cu multiple acuzații a piesei să se petreacă altundeva decît în circumstanțialul strict și, de aceea, spațiul de joc este unul deschis, al circulației libere a semnificațiilor, dinspre veridic spre simbolic, dinspre concret spre metaforă.

Două prezențe actoricești dornice de afirmare și, în același timp, stăpîne pe efortul lor creator, venind cu date noi, în compunerea spectacolului, argumentează viziunea regiei: Avram Birău, în Ion, și Oana Pellea, în Silvia. În cazul primului, avem de-a face cu cea mai importantă creație pe care o face la T.T. acest interpret deloc norocos, în pofida talentului cu care e dotat; în timp ce partenera sa vădește o prezență scenică plină de intuiție și rafinament, anunțînd-o de pe acum, din al doilea an de stagiu în profesiune, drept una din promisiunile teatrului românesc. Firescul evoluției lor, crescendo-ul dramatic pe care îl urmează cu precizie, acumulările psihologice deloc încețoșate ci coerente, în logica vie a montării, îi așează pe cei doi în rîndul creatorilor de referință în cariera piesei. Aș semnala apoi două debuturi la T.T.: Maia Morgenstern (o Ioana cu o supra-încărcătură de trăire care o face ușor crispată, contractată) și Noni Schwartz (un Petru – fotbalistul „hedonist" cum spune N. Manolescu, frivol și decis în inutilități de tot soiul) – tineri la care am reținut ambiția de a convinge. Claudiu Istodor face, la rîndu-i, un Marcu incolor, culpabil prin conformism uscat. Din vechea trupă, surpriză produce Paul Chirilă, în Cristescu, meșter în gesticulații ample, de ședință, devenite ticuri rizibile în viața de toate zilele (Paul Chirilă fiind, și el o descoperire a acestui spectacol) și Traian Pârlog, în tatăl lui Ion, în nota proprie acestui actor pe care experiența îl face încă imprevizibil. Scenografia Ancăi Pîslaru accentuează austeritatea de ansamblu a montării, dorința sa de a instaura efectul lipsei oricărui efect, în susținerea unor partituri de mare dificultate cu mijloacele cele mai economicoase cu putință: un pat de o îngustime incomodă, o măsuță, două scaune și alte obiecte minore, într-o vădită lipsă de confort, determină personajele să stea treze, într-o stare de veghe chinuitoare.

(„Ceahlăul", nr. 2541, 8 martie 1986)

În luptă cu melodramaticul

Spectacolul cu piesa **Patima roșie** de Mihail Sorbul, recurge la un text de referință și de rezistență în repertoriul dramaturgiei românești. Notez în treacăt că la premiera ei, în 1916, dar și după aceea, piesa, considerată cea mai reușită între scrierile botoșăneanului Mihail Sorbul (1885 – 1966), a stîrnit controverse în rîndul criticii, bucurîndu-se, ulterior, de numeroase variante scenice. Ce va aduce nou în versiunea de la Piatra Neamț? – iată subiectul anchetei între realizatori, cu puțin

Scanned with OKEN Scanner

înaintea primei reprezentații:

Nicolae SCARLAT, regizorul spectacolului: ***Patima roşie*** *este o piesă foarte bine elaborată şi, în ciuda aparenței de melodramă, este din scriere o anti-melodramă, în care se polemizează cu tipologia consacrată genului. Textul luptă el însuşi cu melodramaticul. Măsura în care melodrama există totuşi în grațiile unui mare număr de spectatori, ne-am refuzat plăcerea de a oferi aşa ceva. Poate că în comparație cu alte montări, punctul nostru de vedere va crea surprindere, în tratarea personajelor. Aşa de pildă, în Şbilț nu aducem în față pitorescul „stîlpului de cafenea", ci pe filozoful ratat în încercarea de a-şi construi un sistem propriu, la răscrucea curentelor filozofice agnostice care au răsărit în criza de la începutul acestui secol. Mergem mai mult spre „geniul pustiu" de care vorbeşte Sorbul în text. Modificări de receptare vor suferi şi celelalte personaje, invitînd la meditație spectatorul avizat. Spațiul de manevră al interpreților e mare, putîndu-le pune pe deplin în valoare paleta de mijloace.*

Maia MORGENSTERN (interpreta Tofanei): *Lucrul la această piesă m-a convins că nu există personaje principale şi secundare. Cînd spun asta, mă bazez pe felul în care evoluează „echipa", în ansamblul ei. Personajul Tofana mi-e foarte drag şi vreau să-l joc serios, nebanalizîndu-l, netrăgîndu-l într-un registru minor. Îl vreau cu îndoieli, cu păcate... Umanizînd un personaj îi dăm dimensiune – în cazul de față, dimensiunea iubirii; Tofana se îndrăgosteşte ca o fetişcană de 16 ani şi asta îi dă farmec.*

Corneliu Dan BORCIA (interpretul lui Castriş): *Aştept cu nerăbdare, după o pauză artistică mai îndelungată, independentă de voința mea, reîntîlnirea cu publicul pe care îl iubesc şi care cred că nu m-a uitat. Sînt bucuros că lucrez cu garnitura tînără şi ne înțelegem bine, ceea ce vreau să constate şi publicul.*

Maria ROIBAN-DULHAN, scenograf: *M-a interesat ideea de patimă a spectacolului şi am încercat să o marchez fără să apelez la o cromatică stridentă. Am ocolit roşul şi am preferat dominanța albului, care e şi cald, „aprins", dar şi rece, obiectiv. Albul dialoghează cu auriul şi cu „petele" costumelor, după cum sărăcia decorului e compensată de bogăția costumelor, încărcate de dantelării şi accesorii de la începutul secolului XX. Sînt la a treia colaborare cu N. Scarlat (cea cu* ***Piticul în grădina de vară*** *ne-a adus aici, la Piatra Neamț, mari satisfacții), la al şaptelea spectacol la care semnez scenografia în actuala stagiune şi la a 16-a mea prezență, în carieră, pe un afiş teatral.*

(„Ceahlăul", nr. 2586, 17 ianuarie 1987)

Regia, ca lectură polemică

Piesa de referință a dramaturgiei naționale (G. Călinescu admirîndu-i pe bună dreptate *„siguranța tehnică, repeziciunea acțiunii, simplificarea personificației"*), comedia tragică a lui Mihail Sorbul **Patima roşie** nu şi-a alterat

Scanned with OKEN Scanner

dramatismul şi nici brio-ul de a stîrni comentarii, în pofida celor peste şapte decenii scurse de la premiera ei (7 martie 1916, la Teatrul Naţional din Bucureşti). Rezistă pînă azi prin exactitatea ecuaţiei personajelor, toate contribuind la derularea spre damnare a unei iubiri neîmplinite, dar şi prin concizia fără cusur a replicilor, inteligente, de o elegantă rigoare, contracarînd superficialul schematic al deznodămîntului. Că se poate redeschide cu succes „dosarul" acestei piese, punînd sub semnul incitant al comentariului fiecare personaj, fiecare situaţie din vetusta şi totuşi atît de însufleţita **Patimă roşie**, o dovedeşte şi spectacolul lui Nicolae Scarlat, care vrea să deturneze, să schimbe, să adauge ceva – acel „ceva ascuns" din orice text cu adevărat peren – în devenirea şi decodarea existenţelor încercuite de piesa lui M. Sorbul. Regizorul a avut de luptat, mai întîi, cu tenta melodramatică, „răcind" replicile sentimentale şi mizînd pe un analitism psihologic mai pronunţat; personajele nu se „provoacă", nu se pierd în delirul inconştient al „congestiei" sanguine, ci se „aşteaptă", îşi cultivă luciditatea.

În transcripţia lui N. Scarlat, „patima" e trăirea acerbă a fluidului pasiunii, asumarea conştientă a conflictului şi a exilării în performanţă tragică. Asprimea extremei demnităţi a umanului – pe care am remarcat-o studiată în ultimele realizări ale acestui regizor serios şi cu ochi pătrunzător – se vădeşte şi de această dată, ea nuanţînd accepţiile de violenţă ale scriiturii, aşternînd interogaţii circumspecte în dreptul fiecărui detaliu. Halucinaţia naturalistă, de care a fost acuzată piesa la vremea ei, se estompează în acest fel, dînd loc meditaţiei de o mai mare cuprindere.

Cu un fluid puternic, autoritar în ea, cu fanat angajament patetic, Tofana – interpretată cu multă siguranţă şi tensiune vitală de Maia Morgenstern – îşi crează un credibil refugiu erotic, alternativă la disperarea bovarică, ştiind că „romanţul" ei sentimental e implacabil sortit eşecului. În această ambiguitate a eroinei, încinsă şi totodată detaşată de propria himeră, înverşunată în speranţă, fără a-şi ascunde voluptatea eşecului, rezidă noutatea noii lecturi propuse de regizor şi care capătă consistenţă şi ecouri în viaţa celorlalte personaje. Aşa de pildă, în Şbilţ nu mai găsim un boem, a cărui replică spirituală să depindă de incitanţe alcoolice, ci un limpede la minte în scepticismul său boem. Şi în acest caz avem de-a face cu o „ruptură" în tradiţia unui personaj în care nu au lipsit marile creaţii, de la Iancovescu la Rauţchi, versiunea inedită a lui Romeo Tudor nefiind lipsită de plauzibilitate şi chiar oarecare consistenţă. Iarăşi surpriză oferă Rudi, donjuanul buimac, întors din străinătăţuri cu silinţa parvenirii în el, acest descendent al lui Rică Venturiano, cum şi l-a dorit Sorbul însuşi, gîndit de tînărul actor Mircea Rusu, nu în sensul „uşuraticului" fără scrupule, ci al victimei care trebuie să alimenteze, resemnată în fragilitatea ei, zona crepusculară a sufletului uman. Prefixul polemic revigorează, aşadar, cam toate personajele (inclusiv pe Crina, tratată cu ingenuitate de Oana Albu; dar şi pe Castriş, siluetă mai ingrată, a cărui semnificaţie suportă probabilităţi, în tratarea lui Corneliu Dan Borcia), oferind un spectacol cu o logică proprie, originală.

Scanned with OKEN Scanner

Cu **Patima roşie** este recitit polemic un text de valoare, iar câţiva dintre actorii tineri, de reală capacitate creativă, ai T.T. -ului au ocazia să-şi ateste talentul, prin partituri de largă întindere şi forţă dramatică. O „probă" trecută merituos şi de scenografa Maria Roiban Dulhan, care a neutralizat, la rîndu-i, pe un fundal de o calmitate apăsătoare, agitaţiile pasionale.

(„Ceahlăul", nr. 2592, 28 februarie 1987)

Căruţa cu paiaţe a lui Mazilu

*- Cu **Aceşti nebuni fătarnici**, transpunerea la care lucrezi în momentul de faţă se conturează, Nicolae Scarlat, un nou spectacol Mazilu, la T.T., amintind de succesele nu tocmai vechi ale trupei, **Somnoroasa aventură** (1978) şi **Proştii sub clar de lună** (1981).*

- Teodor Mazilu este unul din autorii cu care m-am întîlnit întotdeauna cu mare plăcere, fiind – de la Caragiale încoace – cel mai interesant comediograf al nostru. Spectacolul de la T.T. cu **Somnoroasa aventură**, de care aminteai, avea meritul de a scoate dramaturgia sa din conul de umbră în care intrase în deceniul trecut, acoperindu-se şi de multe premii.

- S-a vorbit despre un aşa-numit „efect Mazilu", pe care puţini regizori îl intuiesc aşa cum se cuvine. Contezi pe acest „efect" şi în montarea de faţă?

- Fără îndoială, Mazilu a fost dublat de un moralist şi existenţa i-a stat mărturie. A disprețuit întotdeauna verbul „a avea". **Somnoroasa aventură,** în versiunea de la Piatra Neamţ, l-a cucerit în aşa măsură, încît am devenit prieteni, aşa că l-am putut cunoaşte îndeaproape. Disprețuia acumulare de lucruri materiale, ca şi acumularea de false sentimente, de false identităţi. Rezultatul e că nu avem numai noi acel paradox mazilian, exprimat cel mai bine în titlurile pieselor sale, ci şi un anume tip de personaj, comic şi tragic în acelaşi timp, care aspiră la o personalitate pe care nu reuşeşte niciodată să o realizeze. Totuşi personajele lui Mazilu nu sînt de întîlnit în fiecare zi, pe stradă, ci sînt o creaţie abstractizată – fapt ce îl apropie de geniul lui Caragiale. Sînt un fel de „animale care nu există" în carne şi oase. La lectură, par chiar bidimensionale, aducînd cu personajele din desenele animate. Aceste personaje încearcă să-şi umple vidul sufletesc cu sentimente de împrumut, cît mai mari şi cît mai definitive.

- E dificil de pus în scenă asemenea piese?

- Dificultatea oricărei montări a unei piese de T. Mazilu ar fi aceea că, deşi era un stilist exigent, fin cunoscător al limbii române, el nu era un foarte bun arhitect al construcţiilor dramatice; e un teatru de replică şi mai puţin de situaţii. Replica, în schimb, e strălucitoare. Bineînţeles că actul regizoral trebuie să suplinească aceste carenţe. Iată, de pildă, primul tablou din **Aceşti nebuni fătarnici**: scena dintre Iordache şi Camelia e antologică la nivelul replicii, dar monotonă ca situaţie, iar ca lungime e aproape o piesă într-un act. Nu poţi însă tăia

Scanned with OKEN Scanner

nimic din ea. Sugestiile de decor sînt foarte vagi, iar acest decor nu joacă un rol în piesele sale, decît la nivelul indicației de spațiu. Acesta este și motivul pentru care m-am ferit, împreună cu scenografii, de a ilustra indicațiile propriu-zise.

- *Cum va arăta spațiul de joc în noua montare?*

- Împreună cu scenografa Nadina Scriba, am conceput un spațiu esențializat, la nivelul platformei teatrale, cu minimum de mobilier și recuzită.

- *Sînt necesare anumite virtuți actoricești spre a putea juca un text de T. Mazilu? Poate oricine să-i interpreteze personajele?*

- Una din trăsăturile importante ale personajelor lui Mazilu e candoarea: ele sînt sincere; ticăloșia lor e întotdeauna de ei înșiși pseudo-argumentată ideologic. Cine alții decît candizii ar putea fi animați de cele mai bune și omenești intenții?

(„Ceahlăul", nr. 2680, 5 noiembrie 1988)

O transă onirică pe ruta București - Ploiești via Paradis

Văzîndu-și în 1978, pe scena de la Piatra Neamț, piesa **Somnoroasa aventură**, T. Mazilu declara entuziast, într-un cerc de prieteni: *„Cred că băieții aceștia m-au înțeles cel mai bine!"*. Poate acest atestat deloc de complezență (montarea s-a bucurat de un mare succes de critică și de ... multe premii) a avut darul să creeze o adevărată tradiție Mazilu, la Teatrul Tineretului, de vreme ce trupa a simțit nevoia să revină în trei rînduri, cu același regizor în formulă, Nicolae Scarlat, la piesele popularului autor al **Galeriei palavragiilor**. Și să recunoaștem că de fiecare dată tentativele au produs evenimente, cum se întîmplă și cu spectacolul cel mai recent intrat pe afiș. **Acești nebuni fățarnici**, marcînd o regăsire de sine a trupei. Chestiunea este una de adaptare la o formulă teatrală, nici pe departe comodă, în care parodia limbajului glisează absurdul spre metaforă, iar efectele comice decurg dintr-un delir cît se poate de „serios" al personajelor, intrate în panica unei sufocante lucidități; ele se închipuie înainte de a exista, de a fi înghițite de concret, după cum prostia lor se iluzionează cu grandoarea inteligenței, descriind un adevărat coșmar al imposturii.

„Fățărnicia" ar fi o formă de adaptare a mediocrității la normalitate, efect studiat de Mazilu, pînă la cele mai discrete nuanțe, piesa de față fiind o adevărată exegeză morală, clădită pe hipertrofierea stupidității. Nicolae Scarlat împarte, de data aceasta, materia dramatică în trei „episoade" ale unui închipuit serial sentimental-ironic. O transă onirică învăluie acțiunea și „cheia" finală vine să-i dea plauzibilitate; siluetele cad din vis într-un compartiment de tren, pe ruta Ploiești-București, via Paradis, după ce s-au iluzionat cu propria lor măreție și mizerie. Interpreții au „prins" acest subtil joc al ambiguității, al plutirii în două lumi și își tratează personajele cu detașare, cu uimitoare detașare și invenție parodică.

Scanned with OKEN Scanner

Boala de inepție la Mazilu

„Navetiștii" astfel închipuiți fac de fapt un du-te-vino între adevăr și minciună, între real și ireal, între paradis și infern, între certitudine și derizoriu, mimîndu-și teribil de bine impostura și simțul de conservare în sterilitate. Cum frivola Camelia este cea care îl salvează pe venalul Iordache – cel ce a băgat adînc mîna în banii statului – de la sinucidere, inoculîndu-i noi ambiții și cum ea cunoaște două interpretări în actuala versiune, am avut răbdarea să le urmărim pe amîndouă și nu ne-a părut rău; este o deosebire sensibilă între Camelia – Carmen Ionescu (mai exactă în planul ei de manipulare a lui Iordache, mai atentă la „boala" de inepție a personajului) și Camelia – Maria Filimon (mai posesivă, mai despotică, mai temperamentală, parcă). În ambele soluții de spectacol, excelent rămîne Corneliu Dan Borcia, într-o ipostază ce-i pune talentul într-o lumină nouă, necunoscută pînă acum. Iordache al său trece printr-o maree de stări, de la viclenie la nătîngeală, de la perfidie la demonie. Discuția sa cu asociatul în cîrdășii și aranjamente, Dobrișor (convingător realizat de Paul Chirilă), este una antologică, după cum iarăși antologică în acest spectacol se impune hohotitorul turnir între ei și incoruptibilul Adam, întemeitorul unei spițe a disprețului univoc și bunului plac, interpretat cu mare mobilitate și nerv de Liviu Timuș. Interesantă este și propunerea Oanei Albu Birău, asupra Silviei, personaj cu resurse modeste de replică în comparație cu celelalte, dar rezolvat credibil. Alte două apariții fac să balanseze montarea între luciditate și farsă: unul este Sublimul în caz de forță majoră, ideea justițiară a textului, iar celălalt, Bărbatul cu capul în nori, suportul de inocență și poezie al lumii, interpretați cu vervă și intuiție de Traian Pîrlog și, respectiv, Florin Măcelaru, dovadă că vechea garnitură a teatrului, rămîne în continuare imprevizibilă.

Spre deosebire de celelalte montări Mazilu ale lui N. Scarlat, aceasta este probabil, cea mai zgîrcită în efecte, mizînd pe analiza adîncă a textului, pe pătrunderea mecanismelor sale.

(„Ceahlăul", nr. 2695, 18 februarie 1989)

Încercând o evaluare sumară, voi spune că până la evenimentele din 1989, activitatea lui Nicolae Scarlat la TT s-a soldat cu un spectacol „mare", de referință – **Somnoroasa aventură**, și cu alte cîteva care au avut meritul de a fi pus trupa la încercare în montări de studiu, inegale ca valoare și fără ambiția capodoperei. Și totuși prezența regizorului a fost prielnică, nu numai pentru menținerea într-un repertoriu serios, chibzuit, ci și pentru starea de echilibru, de coeziune imprimată într-un moment de primenire a componenței ansamblului. Dacă-mi este permisă comparația, N. Scarlat a fost un foarte bun „antrenor", tocmai într-o situație dificilă (inclusiv din perspectiva presiunilor ideologice), un „antrenor", nu de etapă, ci de cursă mai lungă. După revoluție, regizorul s-a adaptat mai greu gustului „în tranziție", dovedindu-se în schimb un bun manager. Dintre spectacolele realizate,

Scanned with OKEN Scanner

cel mai expresiv rămîne în memorie **Buzunarul cu pîine**, căruia i-am consacrat o aplecare mai amplă, referitoare atît la teatrul lui Matei Vişniec – unul din autorii noştri dramatici de o reală vocaţie, din păcate puţin studiat, cît şi la realizarea scenică în sine, definitorie pentru stilul lui Scarlat în anii 90.

„Golanii" lui Matei Vişniec

Doi clovni - clovnii lui Strehler? Vagabonzii lui Beckett? „Golanii" anarhici din Piaţa Universităţii? - păzesc o groapă, o groapă cu bucluc, care „înghite" la nesfîrşit siluete omeneşti (le îngroapă), dar emană (ah, verbul acesta îi înviorează încă pe mulţi!), emană totodată ceva, un nu-ştie-nimeni-ce ademenitor şi pervers, dînd senzaţia că va salva lumea, că-i va reda fericirea paradisiacă la care tînjeşte de cîteva mii de ani. Cei doi coboară cu o scară în groapa cu bucluc, de unde ies euforici, ca dintr-un tărîm al naibii de binefăcător, care te face să o iei razna, pradă unui elixir ce necesită neapărat „cădere", afundare, înnămolire, acomodare cu mocirla. Clovnii devin gropari, paznicii unui „buboi" care trebuie odată şi odată să se spargă, dar şi alienaţii unui spital în care domneşte o oarecare Pendefunda (aluzie la o celebritate în lumea medicală?), care apare multiplicată, în postura unei patroane de casă de moravuri uşoare. Din groapă se aud trenuri, sar găini speriate (găinile funeste ce se „fac" pomană peste vecia mormîntului), dau pe-afară gunoaiele salubrizării - o groapă care abureşte, respiră, se alintă, se gîdilă, difuzează plăceri celor ce-i vin în preajmă, o groapă comună (comunistă?) mistuind totul şi producînd indicibilă repulsie, deşi mulţi se întrec să-i laude însuşirile. Pe acest fond de farsă post-absurdă, alăturînd indiciile alegoriei cu frînturi suspendate de semnificaţie, (criza comunicării), se derulează „nimicul" acţiunii din prima parte a piesei lui Matei Vişniec, cu titlul ei sfidător la adresa spectatorului comod: **Bine, mamă, dar ăştia povestesc în actul doi ce se întîmplă în actul întîi!** (primul spectacol montat la T.T. după Revoluţie, cu premiera pe 18 mai 1990).

Fac o paranteză aici, sugerată de cuplul de „golani" din scenariul lui Vişniec, ce mi-a adus aminte de unul din spectacolele interzise, prin 1971, la Teatrul Tineretului, cu **Întunericul** (sau **Gluga pe ochi**) de Iosif Naghiu, căzut victimă primului val al revoluţiei culturale, de inspiraţie maoistă, iniţiată de Ceauşescu. Cei doi borfaşi de acolo, care decretau domnia ignoranţei, a unui nou „val barbar", dînd „lovitura" împotriva savantului, batjocorindu-l şi făcîndu-l de ocară, iată-i reapărînd straniu de simetric în spectacolul de acum al lui Nicolae Scarlat, răscumpărînd cariera unei speculaţii curmate, la discreţia cinică a cenzurii. **Întunericul** lui Naghiu îşi are corespondent de această dată în „groapa" mizeră din parabola lui Vişniec, în care jocul grotesc al „căderii" - şi regizorul pune la cale un lung alai de năruiri în prăpastia unei speranţe deşarte - este vegheat de sinceritatea ambiguă a clovnilor, animaţi de un soi de nătîngeală misionară.

Scanned with OKEN Scanner

Discreditarea actului teatral

Într-adevăr, agresivitatea sensurilor devine în largul ei în partea a doua a spectacolului, în care actorii se revoltă împotriva propriei lor condiții de interpreți fideli ai unor replici care nu duc nicăieri, care se înfundă în lipsa de finalitate, a „piesei" repetate seară de seară. Treptat, zarva împotriva personajului și a autorului „fugit" din țară inundă sala, teatrul ezitînd - cu cît exces delirant de stradă - între real și imaginar, între spontaneitatea rebelă și farsa „programată", între revoluția autentică, cu sloganuri și gesturi disperate și revoluția „regizată", ticluită, „furată". Piesa cade din confortul propriei competențe creatoare, lăsîndu-se la discreția aparentă a happening-ului, a inspirației de moment, deși actorii sînt „conduși" în continuare, execută cu bună știință rolul refuzului de rol, își mimează libertatea, rămînînd tributari vervei de marionetă.

Discreditarea actului teatral, cu ritualul supunerii oarbe la un text „oficial", adversitatea față de „autorul" impus de sus, din Olimpul dictatorial, de unde „manipulează" cum vrea el personajele, atacul direct și neindulgent la adresa spectatorului indiferent din stal, care se mulțumește cu convenția, fără să-i pese de eșecul unei disimulări dramatice - vă închipuiți că toate aceste excese ale spectacolului duc necondiționat receptorul spre tot felul de sensuri conotative, înglobînd între ele, desigur, și pe aceea a (i)realității noastre imediate, pline de vertijul unor semnificații politice. Căci meritul transpunerii lui Nicolae Scarlat stă tocmai în a lăsa simbolurile să se grupeze singure în jurul unui regim activ al decodării. Chiar și „revoluția" pirandelliană a actorilor, cu tabla ei de slogane (*„Sus cu personajele secundare! Jos cu personajele principale!"; „Teatrul este o minciună!"; „Moarte autorului!"; „Nu mai există spectator! Fiecare spune ce-i trece prin cap!"*) e dusă în timpul Revoluției franceze, dar cu cîte asemănări de agresivitate saltimbancă cu revoluția noastră (mai ales de prin orașele de provincie), cu cît consum cabotin care să dea iluzia că totul se mișcă, se dizlocă, fără ca nimic să se miște, să se dizloce.

În ciuda unor inadvertențe (voite?) și a unor fulgurații de sens inactive, spectacolul merita văzut, pentru: 1. opțiune în favoarea unei piese post-moderne, revizuind condiția „făcăturii", a poieticii teatrale; 2. atingerile subtile și de aceea foarte generoase la „actorii" și „regizorii" frenezieiei revoluționare care ne-a invadat după 22 decembrie '89; 3. trezirea din amorțeală a trupei T.T.-ului, o trezire așteptată și cu textul unui autor pe placul tinerei generații. Montura e una de echipă, dar nu pot omite în prim-planul ei pe cei doi clovni, atît de tandri și de perfizi în felul de a urzi împotriva teatrului: Florin Măcelaru și Ion Muscă, revelații ale întregii construcții dramatice. Închipuiri straniu-agresive mai aduc: Romeo Tudor (așa numitul Bărbat cu tomberonul), Traian Pârlog (Omul cu sacaua), Liviu Timuș (Orbul din chiar Duminica Orbilor), dar fără a neglija totodată contribuția tuturor celorlalți - Carmen Ionescu, Oana Albu Birău, Tatiana Constantin (Pendefunda cea cu trei capete), Gh. Birău (Marat, în partea a doua), Constantin

Scanned with OKEN Scanner

Ghenescu (ei da, un Robespierre apropiat de năbădăiosul Mazilu), Maria Filimon (o mamă care își duce fii la moarte, dar și o revoluționară cu aplomb periferic), Corneliu Dan Borcia și Cornel Nicoară, apariții de contrast și de aceea necesare.

„Trăim în cușca obsesiilor noastre"

Cum nu se întîmplă des ca pe scena Teatrului Tineretului să fie abordată, prin intermediul unui spectacol – ne grăbim să spunem: extrem de interesant – tematica atît de discutată a credinței, a miracolului și a „semnelor" lui Dumnezeu în lumea de azi, îmi propun să insist mai mult asupra recentei montări cu **Buzunarul cu pîine** de Matei Vișniec, în regia lui Nicolae Scarlat.

Geneza textului. Iată ce spune autorul despre ideea acestei piese, devenită o tulburătoare parabolă asupra sacrului și a condiției precare a omului de azi: *„Eram la începutul anilor '80, profesor de istorie într-un sătuc situat la 25 de kilometri de București. Pentru a ajunge la școală trebuia să iau, unul după altul, autobuzul, metroul și trenul, iar ultimii 5 kilometri îi făceam cu bicicleta. Eram mereu terorizat de gîndul că aș putea întîrzia și din această cauză, trecînd într-o zi frumoasă prin fața unei fîntîni părăsite, am avut un dublu șoc. Mai întîi pentru că un cîine, unul adevărat, urla disperat din interiorul fîntînii, apoi pentru că nu aveam timp să mă opresc și să fac ceva. Mi-am continuat drumul pînă la școală, dar toată ziua m-am simțit teribil de vinovat. Seara, la întoarcere, am controlat fîntîna, dar era goală. Cîinele fusese salvat. Dar sentimentul de culpabilitate nu a încetat niciodată. Iată cum această piesă de teatru s-a născut dintr-o istorie banală. Trăim cu toții în cușca obsesiilor și a disperărilor noastre. Cine are timp să se oprească și să ne vorbească puțin?"*

Autorul. Matei Vișniec e născut la 29 ian. 1956, la Rădăuți – Suceava. Studii de istorie și filologie. Emigrează la Paris, în 1987 (de-abia în 1994 primește cetățenia franceză), lucrînd la Radio France International. În țară, are publicate următoarele cărți: **La noapte va ninge** (1980), **Orașul cu un singur locuitor** (1982, Albatros), **Înțeleptul la ora de ceai** (Cartea Românească, 1984), **Țara lui Gufi** (Ion Creangă, 1991), **Cafeneaua Pas-Parol** (proză, Fundația Culturală Română, 1992). *„Scriu în fiecare zi* – îmi spune într-o discuție purtată în septembrie 1994, la Durău – *și în fiecare dimineață îmi spun că trebuie să iau totul de la capăt, că nimic nu mai e în vigoare din ceea ce gîndeam ieri. Jurnalistica nu mă incomodează, pentru că lucrez cu computere și mijloace sofisticate de informare. Dimpotrivă, mă simt conectat la lumea largă."* Scrie greu, cam o piesă de teatru pe an și cîteva scenete, direct în limba franceză, nu pentru că româna l-ar incomoda, ci pentru că așa s-a obișnuit. Își traduce apoi textele în românește. Deși a fost jucat în Franța și România, dar și în alte țări, pisele sale nu au fost reunite încă în totalitate într-un volum, în devenirea datării lor.

Un amănunt inedit. Emil Nicolae, care i-a luat un interviu consistent lui

Scanned with OKEN Scanner

Vişniec, în ziarul „Acţiunea", îmi oferă un amănunt nepublicat despre evoluţia spirituală şi ca dramaturg a acestui autor. În 1977, pe cînd era student la sociologie, a poposit cîteva săptămîni în judeţul Neamţ, pentru un studiu privind credinţa religioasă în zonă, cu referire la „puterea" ortodoxiei şi penetraţia sectelor alogene. Tot în acea perioadă, a vizionat la Teatrul Tineretului spectacolul cu **Muntele** de D. R. Popescu, avînd pe Horaţiu Mălăiele în rolul principal, spectacol în care căpetenia dacică, Dromichete, căpăta nu o viziune statuar-eroică, ci una în răspăr-ironică, distorsionată faţă de cursul frecventat pe atunci de teatrul românesc, preocupat de umplerea „epopeii naţionale". Matei Vişniec declară că datorită acestei montări parodice a început să scrie teatru, primele încercări datînd cam de-atunci.

Subiectul, pe scurt. În **Buzunarul cu pîine**, doi bărbaţi, unul cu baston, altul cu pălărie, discută aprins despre lătrăturile unui cîine căzut într-o fîntînă. *„Lumea nu mai e cum a fost, e întoarsă pe dos..."* constată ei frenetic, încercînd să salveze vietatea care urlă! – prevestitor a rău – din fundul pămîntului. *„Se întunecă, peste tot se întunecă. Nu vezi că e aproape întuneric?"* – se frămîntă cei doi, punînd în legătură captivitatea sinucigaşă a cîinelui cu molima răului apocaliptic, din ce în ce mai intensă în jurul lor. Şi în timp ce, cuprinşi de mărinimie, aruncă bucăţi de pîine în fîntînă, spre a fi cu inima împăcată, de sus, de undeva, le cad şi lor în cap frînturi din preţiosul aliment, picate ca din cer şi umplînd scena. Semn de generozitate providenţială sau retrogradare de regn pentru paznicii ocazionali ai fîntînii? Ploaia de pîine care inundă scena pare că devine răsplată pentru un gest generos, dar şi ameninţare – de un efect extraordinar în materialitatea sa –, un indiciu că, de Sus, ne vede Cineva, iar munificenţa sa ne aruncă şi mai tare pradă zădărniciei şi umilinţei. Aşa se termină primul act, şi aşa a fost jucată piesa de cîteva trupe franceze (voi reveni asupra lor).

Parabolă „izbăvitoare"? În lipsa unei antologii ori a unui volum (selectiv) din teatrul lui Matei Vişniec, la curent doar cu piesele pe care le-am văzut pe scenele diverselor teatre, m-aş hazarda să presupun că **Buzunarul cu pîine** marchează o a doua perioadă a scrierilor sale teatrale, după aceea a parabolelor „cinice" scrise anterior. Dramaturgul a simţit nevoia să adauge acestui prim act un altul, de dată recentă.

Piesa văzută de francezi. Iniţial într-un singur act, **Buzunarul cu pîine** a fost tradusă în franceză, devenind materia dramatică a două montări. Prima a aparţinut regizorului Christian Auger, la Théâtre de l' Oseraie din Lyon, sub titlul **Du pain, plein les poches**, cu premiera în iulie '93, spectacol prezentat ca atare la Festivalul de la Avignon (într-unul din roluri – regizorul însuşi!). A doua a fost semnată, în noiembrie '93, de regizorul Alain Verane, la Compagnie du Guichet Montparnasse, din Paris, cu titlul **C' est la faute à personne**.

Iată opinia lui Christian Auger: *„Textul lui Vişniec are nu numai un umor ciudat, ci şi o gravitate care provoacă rîsul. Oamenii sînt amuzaţi atunci cînd se cred oameni. Sau siniştri. Sau sinistraţi. Cîteodată, replica Vişniec este un scrîşnet*

Scanned with OKEN Scanner

de dinți, nu complet dezagreabil și nici măcar dureros..." O apreciere în presă, la „Infos Mairie de Paris", aparținînd lui Frederic Aim: *„Atemporală și universală, această comedie vorbește atît de dictaturile care duc, prin opresiune și delăsare, la negarea individului, cît și de societățile bogate, unde iluzia colectivă generează lipsă de comunicare, însingurare, egoism și lașitate. O fîntînă, un cîine în fundul ei și niște oameni care perorează pînă la absurd. Cine-i criminalul care a aruncat cîinele în fîntînă? Ar trebui să-l salvăm, dar cine va coborî? Și apoi, poate chiar el și-a ales locul... Mergînd pe urmele lui Ionesco, românul Matei Vișniec ne face să participăm la iluzia adevărurilor primordiale, a clișeelor ce generează lipsa de comunicare."* Iar comentatorul ziarului „L' Humanité" glosează naiv: *„Cîinele agonizează în fundul fîntînii, spurcînd astfel iresponsabilitatea și nesăbuința de a nu acționa salvator (a cuiva)."*

Europa din fundul fîntînii

Cum se poate vedea, nimic nu anunța sau nu sugera cariera sacralizantă a piesei și e probabil ca din această conotație pierdută, neobservată, omisă – și de aceea contrariantă pentru autor – să se fi născut dorința sa de a adăuga un al doilea act. Foarte posibil, mai ales că această completare părăsește limbajul parabolic, în favoarea celui alegorizant. De reținut apropierea de Eugen Ionescu, pe care critica și-o însușește din ce în ce mai activ în favoarea lui Matei Vișniec.

„Nu e vina nimănui". Comentariile franceze s-au învîrtit în jurul acestei semnificații politice, glosele remarcînd chiar trimiterile la regimurile (defuncte?) din Est și viitorul iluzoriu oferit de Vest care aruncă diverse „ajutoare" în fîntîna părăsită, mai mult pentru a-și tempera remușcările. Fundul fîntînii fiind chiar Estul uitat de Dumnezeu, viețuitoarele de aici sînt aidoma bietului cîine, urlînd de foame și de frig, fără să primească de la domnii caritabili decît vorbe și... bucăți umile de pîine. După cum același fund de lume poate fi și Sarajevo, Kosovo sau Karabah... Francezii dorm chiar liniștiți, mîngîiați – și ei, și englezii, și americanii – de o asemenea concluzie: *„Nimeni nu e de vină"* (C' est la faute à personne)... de ce s-a întîmplat în cealaltă Europă, Europa *„din fîntînă"*, după ultimul război, aruncînd într-un tîrziu cu pîine spre ea, ca să-și anestezieze regretele. Spune Irene Sadowska Guillon, în „France Culture" (ian. '94): *„Autorul ne vorbește sarcastic despre refuzul acțiunii, despre lașitate, despre cum te poți ascunde în spatele teoriilor absurde, pentru a-ți făuri o conștiință și a-ți aroga dreptul de a nu face nimic. Plutim într-un univers între Beckett și Sartre. Personajele au, în aparență, dreptul de a acționa, dar sînt prizoniere ale îngustimii spiritului. Iar spațiul construit în formă de arenă creează viziunea unei posibile deschideri cu ușile închise."* Cam ceea ce este Uniunea Europeană, prelungind amăgirea că Europa se omogenizează din mers... Meritul lui Matei Vișniec este de a fi dorit să spună asta, dar nu numai atît. Drama e una a lașității și ceva cu mult mai mult...

Scanned with OKEN Scanner

Actul al doilea sau deturnarea sensului inițial. În 1993, urmare a experienței montărilor franceze, Vișniec s-a pomenit scriind un al doilea act, mai scurt și un pic disproporționat față de primul, dar – lesne de înțeles – absolut necesar. În el, accentul cade pe o posibilă *salvare* a ființei de la dezastrul desacralizant în care se află, personajele coborînd, pe rînd, la un nivel mai jos al lumii, spre a-și percepe de acolo condiția. (*„Pînă ce nu cobori în fîntînă, nu știi ce e acolo"*). Treptat totul se umple de un lătrat de cîine – aluzie infernală? – și chiar cele două siluete se intercalează acestor urlete înspăimîntătoare. Scena devine un pasaj între două nivele ontologice, cîtă vreme apa și pîinea primite „de sus" sînt date mai departe, pentru uzul vietăților din fundul lumii, în afara acestui tărîm al suferinței și ratării cognitive, care e nivelul de trecere și de blocare a credinței. Spectacolul se încheie cu rugăciunea *„Tatăl nostru"*, dînd un sens neașteptat acestei parabole asupra neputinței umane de a se înțelege pe sine și a armoniza lumea, de a pătrunde în profunzimile ei, dincolo de vălul camuflator care ține închise noimele în taină nepătrunsă. Piesa își menține scepticismul, accentuînd ideea că numai prin credință se poate ameliora starea de precaritate la care omul este surghiunit, la intersecția a două dimensiuni pe care numai ca *homo religiosus* le poate conexa. Altfel, întregul efort existențial este sortit zădărniciei.

Ceva despre spectacol. Nu pot epuiza șirul acestor considerații la piesa **Buzunarul cu pîine** de Matei Vișniec fără a face referire la spectacolul în sine, regizat de Nicolae Scarlat, care mizează pe două dimensiuni complementare: una ține de componenta clovnească a personajelor lui Vișniec, grotescul absurd al evoluției lor plutind peste comentariul în răspăr, subtil și metaforic, sugerînd un *„teatru al lumii"*, un teatru al deșertăciunilor, în care dramele sînt privite cu detașare ironică, dacă nu cu indiferență înaltă; cealaltă are în vedere explorarea efectelor interioare ale textului, dîndu-li-se o amploare vizuală, prin mijloace teatrale simple, dar sugestive. Momentul căderii bucăților de pîine din Cer, denotînd o generozitate superioară, miraculoasă și de neînțeles, reprezintă apogeul acestui studiu, răsfrînt în partea a doua prin secvențe care să autentifice intervenția supramundană, divină.

Cei doi actori selectați spre a rezolva atari exigențe ale textului (clovnii „loviți" de miracol! – devenți un fel de îngeri eșuați în marginea Creației) – Liviu Timuș și Tudor Tăbăcaru – își pun serios la încercare experiența scenică și în cele din urmă reușesc să impună o expresivitate bine structurată, bazată pe mobilitate și bufonerie temperată, revărsată spre mirare și reflexie. Burlescul personajelor se preschimbă în uimire și gravitate, registru în care actorii rezistă fără să-și fractureze partiturile. Liviu Timuș realizează probabil una din cele mai bune apariții ale sale la TT, în timp ce basarabeanul Tudor Tăbăcaru (poreclit și Bourvil, pentru asemănarea sa cu celebrul comic francez, dată de Matei Vișniec însuși, prezent la premieră, la 24 septembrie 1994) întocmește un rol de referință pentru devenirea sa artistică. Scenografia Adinei Panaitescu s-a adaptat regimului sugestional al montării, respectîndu-i dimensiunile esențializat-parabolice, cu oarecare

Scanned with OKEN Scanner

parcimonie imaginativă. **Buzunarul cu pîine** fiind probabil – aşa cum e montat la TT – unul din cele mai interesante spectacole cu piese de Vişniec, pe scenele româneşti.

Comentarii în presa noastră. Dintre reacţiile apărute la noi pe seama acestui spectacol, reţin pe cea semnată de Alexandra Fusoi, în „Cotidianul" (nr. 980/14 oct. 1994), care insistă şi mai mult pe latura – acum pregnantă – a miraculosului: *„Cele două personaje, lipsite de o identitate precisă, dar atît de uşor de recunoscut! – încearcă să găsească nu atît o cale de rezolvare, cît una de a-şi găsi scuze, de a se ascunde. Problema e banală – un cîine a căzut într-o fîntînă. Într-o continuă mişcare în jurul fîntînii, cei doi par a se învîrti doar pentru a scăpa de o eventuală responsabilitate, ajungînd să-şi arunce acuzaţii reciproce. <<L-au omorît cu pietre, încercînd să afle dacă e viu>> – spune unul dintre personaje. Aparent paradoxală, replica redă perfect spiritul întregii piese. Pentru că, sub aparenţa unei preocupări umanitare, personajele nu fac decît să demonstreze valabilitatea şi eficienţa unui sistem totalitar... <<De la o vreme, nimeni nu mai vrea să mai trăiască pe lîngă om>> este una din concluzii."* Iar în revista „22" (nr. 249,46/1994), Irina Coroiu glosează: *„... o incitantă speculaţie pe tema angajare/nonangajare. O măcinare în gol a supoziţiilor, a inutilităţii şi pasivităţii curente şi veşnice, fixată într-o insolită înglobare/înglodare a Omului Iona în burta propriei condiţii. Existenţa autodegenerată, nu umană ci... canină".*

Piesa **Buzunarul cu pîine** de Matei Vişniec este emblematică pentru ponderea din ce în ce mai pronunţată spre tărîmul miraculosului creştin şi al credinţei pe care unii autori simt nevoia să o divulge, cum s-a întîmplat în acest caz, în care piesa a primit un al doilea act şi deschiderea conotaţiilor spre memento-ul *„... pîinea noastră cea de toate zilele / dă-ne-o nouă astăzi..."* Îndurarea şi milostivenia cerească pun la încercare fiinţa umană, nu sînt nicidecum răsplată la indiferenţa ei, miracolul funcţionînd adesea în jurul nostru ca o atragere a atenţiei, dacă nu ca o reconsiderare a regimului ontologic precar în care funcţionăm sau ca o „surpare" din nivelul (stabil) în care ne considerăm situaţi, într-o condiţie mult compromisă. Sîntem la rîndul nostru „cîinii", vietăţile neputincioase, din fundul unei grote a lumii – sau a infernului – în care existăm şi oricît ne-am dori mîntuirea, ea ne este amînată, cîte un vag semn divin făcîndu-ne să perseverăm în speranţă vană. Scepticismul rămîne sentimentul cu care ne ducem viaţa în limanul fîntînii, repetînd postura abandonului, disperat de treaz, de lucid, la orice inserţie venită din normalitatea totdeauna egală cu sine a transcendenţei.

Timpurile moderne accentuează această ruptură, trăită cu fior metafizic, ori de cîte ori pătrunde spre noi cea mai vagă filfîire de revelaţie.

„Leonce şi Lena" sau măştile melancoliei

Este foarte posibil, cum susţin exegeţii, ca această comedie în cod romantic **Leonce şi Lena** (scrisă prin 1836) să fie o replică subtilă dată de G. Büchner lui

Scanned with OKEN Scanner

Carlo Gozzi şi basmului său ezoteric **Dragostea celor trei portocale**, scris pe o temă aproape asemănătoare. Replica se referă, desigur, nu atît la suportul feeric şi arhetipal, ori la forma tratării dramatice, cît mai ales la reluarea unei discuţii vechi, resuscitată în Renaştere de Ficino şi Dürer, asupra „bolii" melancoliei şi remediilor sale în exacerbarea tristeţii şi parazitismului umoral, suporturi nobile de altfel ale profunzimii şi clarviziunii. Dacă în Renaştere, melancolia se vindeca prin studiu, prin melancolia altora sau – ca în cazul prinţului Hamlet – prin înscenarea răzbunării; dacă dalmaticul Gozzi îl trata pe prinţul Tartaglia cu ajutorul lui Trufaldino, prin vrajă şi dezmăţ (lumea întoarsă pe dos), dacă remediul ironiei părea antidotul cel mai eficient pînă la Kierkegaard, care va considera melancolia şi ironia feţele complementare ale *„existenţei în stadiu estetic"*, Büchner la rîndul său va introduce un punct de vedere propriu în această ideogramă: prinţul Leonce de Popo va fi tratat de melancolie printr-un drog ludic – lumea ca joc/joacă, în amalgamare cu deplinătatea sentimentului iubirii. A schimba condiţia melancolicului, rătăcit în labirintul intimităţii şi în *„arta de a nu face nimic"* mizează – la acest geniu prematur mort (la doar 23 de ani) – pe virtuţile iniţierii în deblocarea vitalităţii, pe de o parte, şi în alchimia identităţilor saturniene, pe de altă parte, ambele soluţii de natură să ia lumea în răspăr şi în luxurianţa lor grotescă.

Un remake în trei registre. Orice montare a piesei acesteia ciudate, reconstituită pe frînturi din vraful de manuscrise büchneriene, nu poate face abstracţie de „cheia" tematică a personajelor titulare, care îşi modifică lingoarea şi lehamitea într-o paradigmă ludică deschisă, imaginînd flexiunea spiritului melancolic şi ducîndu-l în sfere epurate. În spectacolul de la Piatra Neamţ, meritul regizorului Nicolae Scarlat este de a fi trecut peste inhibiţiile montării în premieră pe ţară, de la „Bulandra", din 1970, datorată lui Liviu Ciulei, viziune de natură să complexeze orice *remake*, şi de a fi dat o soluţie originală întregului *„studiu de caz"*. Noutatea sa stă, cred, în urmărirea a trei registre distincte: 1. regimul reflexiv, bine limpezit şi întreţinut chiar cu oarecare ostentaţie, cu privelişti de nuanţe ce dau senzaţia plictisului bine temperat şi exilului în zădărnicie; 2. regimul distanţării – insinuat în viaţa personajelor, a curţii regale între colonadele căreia se vîntură acţiunea; mai întîi prin desprinderea cuvintelor de propriul lor sens, mai apoi prin rupturi succesive în firea contemplativă, devenită ea însăşi un teatru, de alegorii şi de umbre, iar în continuare prin inserţia unor songuri, risipite în aventura eroilor, care se „caută" într-o virtualitate melodică lejeră; 3. în sfîrşit, regimul ironic, dus încet spre satiră, explorînd nu dimensiunea absurdă, cum se întîmplă în viziunea lui Ciulei, ci demontînd iluzia melancolică şi punînd-o faţă în faţă cu ritualul cabotin al socialului. Cele trei niveluri se completează şi se susţin.

Rage of Angels. Nicolae Scarlat menţine spectacolul într-o stare de eleganţă, evitînd orice compromis cu facilul: nimic strident cu iz balcanic (muzica putea fi o capcană, dar ea se menţine într-un aer bucolic, împreunînd mai multe stiluri „vechi", inclusiv cel galant-cavaleresc), nici o alunecare spre încifrare alegorică de duzină, nici un efect romanţios-sentimental sau pasional care să

Scanned with OKEN Scanner

încurce demersul speculativ, livrîndu-l frivolului. Imaginea scenică are în fundal o pînză imensă, cu peisaje campestre sau tîrgoveţe, şi derularea ei lentă aduce aminte de decorurile anamorfotice ale Quattrocento-ului italian, care dădeau privitorului senzaţia că „mişcă" şi duc cu ele în clar-obscur siluetele de prim-plan. Scenografia aparţine Florilenei Popescu şi închipuie un mediu palatin nu atît misterios, cît expus jocurilor imaginaţiei. Şi imaginaţia ştie ea să o ia razna mai ales cînd este vorba de monarhi, prinţi, prinţese, dregători, maeştri de ceremonii, intendenţi şi cîte şi mai cîte... Nu am să mă refer la întreaga distribuţie, care angajează aproape tot colectivul actoricesc al TT-ului (nu puţini actori din vechea gardă făcînd o figuraţie activă, în echipă), ci la cei cîţiva debutanţi: Ionuţ Cucoară, în Leonce, avînd partitura cea mai delicată, cu fractura de personalitate pe care trebuie să o traverseze la un moment dat, în aventura degajării de povara melancoliei; o realizează cu o doză de candoare ce face bine personajului, susţinut de Daniel Beşleagă, în Valerio, dar şi de Afrodita Androne, în prinţesa Lena (remarc multă ambiţie de a evolua firesc la această actriţă abia venită din clasa prof. Gelu Colceag), secondată de Eliza Bodeanu, în rolul Guvernantei – şi cu asta nu am făcut decît să enumăr patru tineri interpreţi de real talent şi cu multă mobilitate, la prima lor apariţie de consistenţă pe o scenă profesionistă. Se pare că au ceva de spus în această profesiune şi *prima verba* de acum îi găseşte disponibili şi stăruitori. Încă un merit al spectacolului: de a-i fi lansat, punîndu-i bine pe fiecare în evidenţă, în sfera unor personaje „savante", elaborate, pe care norocul nu de multe ori ţi le oferă în carieră. Spectacolul lui N. Scarlat e captivant şi incită la discuţii pe seama unui Büchner enigmatic şi în post-modernitate.

(„Ceahlăul", nr. 1317/17 martie 1995

„Testarium" sau lumea fără adevăruri

Îmi pusesem mari speranţe de spectator în acest prim Mrozek jucat pe scena T.T.-ului, gîndul ducîndu-mă, cu decenii în urmă, la înalta societate a „reformatorilor" teatrali, în care era adesea integrat numele autorului polonez, alături de E. Ionescu, S. Beckett, Albee, Genet, Adamov; la dificultatea cu care textele sale căpătau acces pe scenele noastre în plină teroare a „revoluţiei culturale"; la un extraordinar spectacol cu **Tango** de Mrozek, la Naţionalul bucureştean, pus în scenă de Radu Penciulescu, spectacol cutremurător prin trimiterile sale la dansul surd şi senil al lumii de azi, printre primele scoase de pe afiş de cenzorii „revoluţiei culturale"; în sfîrşit, la spectacolul **Emigranţii** de acelaşi dramaturg cu care Teatrul din Oradea evolua la ediţia '81 a Festivalului de la Piatra Neamţ (luînd şi un premiu substanţial) şi în care am reţinut prezenţa temperamentală a foarte tînărului, pe atunci, actor Mircea Constantinescu...

Neîndoielnic, Slawomir Mrozek este unul din seniorii teatrului contemporan şi piesele sale metaforice, cu multiple semnificări, configurînd un

Scanned with OKEN Scanner

aşa-numit „teatru al deriziunii" (Michael Corvin), cu zona de insolit pe care personajele o străbat pentru a destrăma vălul existenţial în care sunt aruncate – pretind o combustie specială din partea celor ce joacă, atît ca „documentare" preliminară, cît şi ca apartenenţă simţuală la acest univers şocant. Împreună cu W. Gombrowicz şi Tadeusz Rozewicz, Mrozek formează tripleta de aur a dramaturgiei poloneze din secolul XX. Piesa **Testarium** datează din 1967, anul „dezgheţului" în blocul Estului comunist, în care chestiunea discernerii adevărului de minciună, a ideilor autentice de cele false, a proorocilor „aleşi", trimişi să re-sacralizeze lumea de cei contrafăcuţi, cabotini, veniţi să o învrăjbească, să o ruineze, – se punea mai acut ca oricînd în acest spaţiu încercat de teroare şi decepţie.

Acţiunea – cu datele proprii unei parabole – se petrece într-un timp istoric nedefinit, pe fondul unei „revoluţii" de tip sud-american, în care reapar întocmai personajele proprii venirii lui Mesia, a Mîntuitorului, a mesagerului divin, menit să arate oamenilor calea adevărată a salvărilor de la pieire. Numai că, în piesa lui Mrozek nu apare un prooroc izbăvitor, ci doi sînt cei care rîvnesc la această recunoaştere (aluzie la faptul că odată cu Adevărul, cu Fiul lui Dumnezeu, diavolul lumii răspîndeşte minciuna, ipostaze paralele cu Hristoşi fictivi, pastişe simetrizate, care să submineze autoritatea Celui Aşteptat), iar „sfatul" Regentului şi Magilor nu mai este capabil să decidă care este providenţialul invocat să potolească furia mulţimii, prin a-i oferi un ideal de care are atîta trebuinţă. Decapitarea unuia din prooroci atrage însă şi lichidarea „geamănului" său, în aşa fel încît Adevărul nu mai poate fi aflat, recunoscut, adorat. *„Parcă fără adevăr nu e bine"* – murmură un personaj, dar lesne îşi face loc diversiunea tranchilizantă că se poate trăi şi fără adevăr. Lumea deposedată de adevăr sau acceptînd adevăruri duble, „gemene", înşelătoare, prooroci fără mesaj; imposibilitatea oricărei armonii între cer şi pămînt; trivializarea speranţei; „minunea" calpuzană concomitentă terorii sugerată de lama toporului, gata să curme orice împotrivire; profanizarea oricărui gest relativ (revelaţia e dată în seama „paranormalilor", a şarlatanilor de ocazie; în piesa lui Mrozek, Aprodul devine şi el prooroc!) – iată tot atîtea semne apocaliptice, înspăimîntătoare, de stingere inexorabilă a unei din vîrstele umanităţii, dacă nu cumva a speţei. Mrozek oferă, în final, „cheia" metaforei sale pe seama acestei aglomerări de falsuri la adresa divinului, banalizat în mistere de duzină. Cuvînt de negăsit în dicţionar, „Testarium" poate însemna – aşa cum ne asigură Paul Findirhan (realizatorul caietului-program al reprezentaţiei) o colecţie de mărturii, adevărate sau false, asupra posibilităţii sosirii lui Mesia pentru salvarea cetăţii.

Un gol de imagine

Testarium-ul este năzuinţa oricărei dictaturi care îşi respectă mîniile, chiar dacă „retezările" de capete sînt doar figurate, de pe funcţii sau din posturi înalte. Erau, cred, destule provocări ale imaginaţiei în textul lui Mrozek, pentru un

Scanned with OKEN Scanner

spectacol care la rîndul său să scoată spectatorul din „orbirea" care l-a cuprins, în prăvălirea spre expirarea mileniului. Nu s-a întîmplat aşa ceva şi „pana de inspiraţie" a realizatorilor a fost evidentă.

Viziunea regizorului Nicolae Scarlat la piesa **Testarium** livrează textul unui „gol de imagine". Cum am putea numi altfel această transpunere cuminte, nimic altceva decît o lectură dramatizată corect, cu rare inflexiuni de ton, dar fără nici un fel de situare în ceea ce George Banu ar numi "libertate fantasmatică", la limita între puterea noastră de proiecţie a prezenţei lumii şi „absenţa" somptuoasă a spectacolului, acel moment de fericire a imaginaţiei numit Teatru. Nu se întîmplă aşa ceva şi montarea respiră oboseală, plictis, ba chiar o undă de perfidie la adresa textului „lucrat" să nu iasă la iveală latenţele grave, să fie neutralizat, pînă la a putea fi bănuit chiar vag blasfemitor. Scenele se succed pe fundalul unei ameninţătoare rumori populare, dar cu atîta sărăcie, încît ai mereu sentimentul că se consumă în gol şi în silă. Pentru ca în apogeul lor, în secvenţele dezcăpăţînării, cu sinistra „colecţie" de capete răpuse, mizanscena să atingă pragul de sus al aridităţii, preferînd manipularea a cîteva tigve butaforice, din inventarul de magazie al peruchierilor, de natură să stîrnească zîmbete îngăduitoare. Evident în acest caz, ca şi în altele, fantezia regizorului putea fi mai în largul ei şi ceva mai îndrăzneaţă, dar – nu ştiu de ce – ea a preferat o ilustrare la limită, fără să recurgă la nici o invitaţie serioasă şi gravă de reflecţie, specifică acestei arte, mulţumindu-se doar cu vocea discursului textual, care nici ea nu se menţine lizibilă, ci din cînd în cînd este trasă de păr (cum, de pildă, este secvenţa în care unul din „magi", Gaspar, mi se pare, ridiculizează fără motiv, modulaţiile liturgice ortodoxe).

Este subversiunea prielnică actului creator?

Indigenţa plastică a spectacolului, în ansamblu, este furnizată şi de precaritatea – ca să nu spun contribuţia minoră, lipsită de expresivitate – a decorurilor, semnate de Adina Panaitescu, de altfel nu prima oară în panica minimului efort! Nu ştiu dacă regizorul nu a pretins (aproape) nimic scenografiei sau dacă aceasta a venit cu o ofertă cu totul comodă şi necostisitoare (preluarea fundalului de la un spectacol anterior!), cert este că ambientul nepotrivit contribuie şi el la starea de silinţă superficială a montării, care vrea mult prea puţin să spună, faţă de extensiile de semnificaţie pe care le-ar fi permis Mrozek însuşi. Ca să nu mai vorbesc de finalul amar al piesei, cu trimiteri escatologice, ratat iremediabil în spectacolul lui N. Scarlat, despre care nu-mi amintesc (şi i-am apreciat de fiecare dată, pînă acum, efortul creator de transpunere scenică) să fi eşuat atît de tare, pe plaja aridităţii. M-am mirat, cît se poate, cum acest regizor, atît de încercat în regimul parabolic-grotesc, al concentrării conotaţiilor spre orizonturi de receptare generoase, a putut trece cu atîta uşurinţă pe lîngă acest **Testarium** a lui Mrozek, fără să-şi pună amprenta de originalitate pe care o aşteptam.

Scanned with OKEN Scanner

Cît privește trupa de actori, ea a fost fidelă regizorului și-n pofida celor cîteva stridențe vocale, intervenite mai mult pentru a dovedi un soi de participare la acțiune – contribuția sa este una pur ilustrativă. Liviu Timuș (în Regentul), Doru Aftanasiu (în Aprodul – cam la întîmplare evoluția acestui rol, oscilînd între neînțelegere și ridicol!), Traian Grigoriu (Melchior), Tudor Tăbăcaru (Gaspar – venit parcă dintr-un alt spectacol), Daniel Beșleagă (Baltazar), Gheorghița Iftimie (Cîntăreața), Iurie Luncașu și Pompiliu Ștefan (în cei doi proroci) – își execută cu prudență vizibilă partiturile, fără să știe prea bine ideea conducătoare. Dacă ar fi știut-o, alta ar fi fost și dimensiune întregii producții. Nu rămîne decît nostalgia unui Mrozek din timpul în care inspira ardoarea avangardei și speculații subversive. Iată fără să vreau ajung să dau dreptate celor ce susțin că subversiunea incită mai mult creativitatea decît starea de libertate care își are inhibițiile ei...

(„Realitatea nemțeană", 22-23 martie 1996)

Scanned with OKEN Scanner

Ascuns într-o lojă (V)

(Din **Jurnal** '77): Înaintea premierei cu **Muntele** de D. R. Popescu am o discuție savuroasă cu Dorin Liviu Zaharia, autorul muzicii acestui spectacol a cărui acțiune se petrece pe vremea legendarului rege trac Dromichaites. Pe „Chubby" nu l-am mai văzut de cîțiva ani, cînd – nimerit întîmplător la un concert de muzică pop în aula Universității bucureștene – l-am descoperit pe scenă, îmbrăcat în costumație de maharadjah, conducînd o așa-numită „Ceată melopodică", cu instrumentație indiană și compoziții incantatorii, interpretate cu o seriozitate excelent trucată. Dar cîte nu făcuse Dorin pînă atunci? Înființase un grup de rock „Olimpic '64", cu care dădea concerte la seratele studențești, începuse vreo trei facultăți, nimeni neștiind precis la care ținea mai mult, participase la excursii și tabere hippy, la cenacluri non-conformiste, gen „Atlantida", compusese proză, poezie, librete de operă pop, mici monografii despre cele mai imposibile obiecte de scos sunete de pe pămînt, crease muzica de neuitat la filmul **Nunta de piatră** și cîte altele... Ca poet, autor de poeme ezoteric-balcanice, cu ecouri din Ion Barbu și M. R. Paraschivescu, îl cunoscusem prin 1967 la cenaclul „Atlantida" al Centrului universitar (unde mai veneau: Dan Mutașcu, Tiberiu Desan, George Țărnea, Adriana Bittel ș.a.) și eram fermecat de inventivitatea lui pitorească. A și publicat cîteva balade năzuroase prin „Luceafărul"... Acum mi se dezvăluia ca „arheolog" de melodii așa-zis dacice (!!), pretinzînd că a găsit codul armonic al strămoșilor noștri și că poate compune în acest „stil", confecționîndu-și și cîteva instrumente ajutătoare, care imită vestigii doar de el cunoscute. Camera lui de la hotel e plină de bizarerii. Îmi povestește cum a făcut cu actorii un adevărat curs de inițiere în muzica „dacică", după care a înregistrat cu ei uvertura și interludiile spectacolului. Numai că, așa cum se întîmplă de obicei, interpreții au superbia lor ingrată și nu vor să recunoască marea contribuție a compozitorului, tratîndu-l cu indiferență. Ce mai, sînt nerecunoscători! Episodul însă nu avea să se termine cu această constatare amară

Scanned with OKEN Scanner

care ascunde, în fond, o dezamăgire frecventă în lumea teatrului. Seara, după succesul premierei, Chubby a continuat să susţină că datorită lui a fost creată atmosfera tracizantă a montării, micul poem din prolog – realizat numai cu vocabule de substrat, pe o linie melodică incantatorie – determinînd dimensiunea vizibil mitică a întregului. Unul din actori nu a mai putut suporta acest acces de aroganţă şi, în toiul agapei de după reprezentaţie i-a aplicat o corecţie – de loc politicoasă, ca să nu spun grosolană –, făcîndu-l k.o. Am rămas stupefiat de această replică vulgară, violentă deşi am căutat să-i pătrund resorturile. Prietenul meu, frumosul boem de Curte Veche, se alege cu o experienţă dureroasă din colaborarea cu provincia teatrului...

Luciditatea este atributul raţiunii în stare de oboseală.

Critica se naşte din conexiunile pe care o operă este capabilă să le nască în timpul contemplării.

Prietenia prinţului Henric cu *„bătrînul stîlp de cîrciumă"* Falstaff pare un pact cu diavolul, cîtă vreme sir John e osîndit la viaţa pe care o duce pentru că şi-a ţinut cuvîntul dat tenebrelor, lăsîndu-se locuit de acestea. („Poins*: ...Ia spune, Jack, cum te mai înţelegi cu diavolul? Că i-ai arvunit sufletul de vinerea mare pe o ulcică de vin şi pe un hartan rece de clapon.* Prinţul Henric*: Sir John se ţine de cuvînt şi dracul îşi va lua ce i se cuvine, că ce-i al lui e pus de-o parte, şi sir John niciodată n-a dat de minciună o zicală.* Poins*: Aşadar eşti osîndit pentru că îţi ţii cuvîntul dat diavolului*! Prinţul Henric*: Iar altfel ar fi fost osîndit pentru că l-a tras pe diavol pe sfoară."*) Falstaff este o continuă prevestire a exacerbării răului; anunţă contaminarea de negativitate a lumii şi e stăpînul unor practici ascunse care nu ştiu dacă au sărit pînă acum în ochii shakespeareologilor, cînd spune: *„Noi ăştia care avem mîna cam lungă ne călăuzim mai degrabă după lună şi cele şapte stele, decît după Phoebus..."*; se consideră din ordinul *„cavalerilor nopţii"*: *„Hăitaşi de-ai Dianei, slujitori ai umbrei, răsfăţaţi ai lunii să ni se spună. Să se ştie că sîntem oameni stăpîniţi, pentru că noi, ca şi marea, stăpîniţi sîntem de neprihănita şi mîndra noastră dorinţă, luna, sub a cărei oblăduire tîlhărim." Oameni stăpîniţi*, cum traduce aici Dan Duţescu, ar putea să fie echivalat cu *Oameni posedaţi*, umblînd cu treburi necurate, în imperiul nocturnităţii şi al lunii. În continuarea micului monolog, decisiv pentru înţelegera lui Falstaff, prinţul Henric – discipol o vreme al acestui bătrîn care îşi ascunde prin destrăbălare adevăratul chip – împinge şi mai mult în mister spusele lui: *„Grăişi cu tîlc şi bine le-ai mai potrivit, căci soarta noastră de oameni ai lunii are, ca şi marea, flux şi reflux, şi ca şi marea, ea tot de lună e stăpînită..."* – după care tenta serioasă a textului e năruită, învăluită, în stil tipic baroc. Cert este că prinţul Henric se iniţiază pe lîngă Falstaff într-un ordin post-medieval de *„oameni ai lunii"* şi atitudinea lor – de continuu balans între decrepitudine morală şi virtute epifanică – dă un sens cu totul special

Scanned with OKEN Scanner

sintagmei *„oameni posedați"*.

Evangelia după Matei utilizează verbul *seleniazesthai*, *„a fi lunatic"*, făcînd aluzie la posesiune diabolică. (v. G. Durand).

Personajele vîndute exteriorității limbajului și interiorității morale... Lanțul infinit de sciziuni posibile ale ființei de aici pornește. Teatrul monografiază aceste sciziuni creatoare de opoziții ireductibile.

(Din **Jurnal** '73): Între invitații la festivalul de teatru pentru tineret este și Romulus Guga, venit să afle opiniile criticii la piesa sa **Speranța nu moare în zori**, cu Teatrul din Tîrgu Mureș, în regia lui Dan Micu. Pare insociabil, ursuz, dar abia în timpul discuției îmi dau seama că e un singuratic dornic de confesiune. *„Continui să mă consider prozator. Dar scriitorul zilelor noastre nu poate să nu abordeze toate genurile. Te simți tentat de mijloacele teatrului fără să vrei. Cu* ***Speranța nu moare în zori*** *am vrut să pun cîțiva oameni într-o situație anume, angajîndu-i să lupte pentru un om mai firesc, mai liber, mai bun. M-a interesat mai ales omul obișnuit, mediu, pus în fața problemei opțiunii. Pentru că a opta înseamnă și a muri. Cuplul Malaxa – Colonelul devine expresia prostituției morale, în timp ce prostituata Maria reprezintă puritatea nevăzută, ascunsă sub o înfățișare ce poate descumpăni. Scamatorul atrage atenția Speranței că lumea e încă plină de <<elefanți>>."* Guga se întrerupe cu tăceri lungi între cuvinte. E amiază și secretariatul literar al teatrului e pustiu, așa că putem conversa în voie. Privirea lui întunecată de cearcăne imense alunecă peste priveliștea lumii obosite ce se vede prin geamlîcul imens. *„Deși piesa se referă la un moment istoric anume – deosebit de important în devenirea României, nu pot spune că mi-am legat personajele strict de o realitate istorică. Aceasta ar fi presupus o mai mare exactitate documentaristică. Am avut în vedere o piesă-simbol, în care lucrurile să decurgă simplu și limpede. Or, într-o gară se întîmplă ceea ce se poate întîmpla oriunde. În lume încă au loc și acum crime, încă se petrec lașități. Un om poate fi distrus, dar deja altul a făcut un pas în istorie."* Nu, nu se consideră un bun mînuitor al efectelor teatrale și nici nu le caută. Montarea lui Dan Micu l-a uluit și i-a încurajat convingerea că poate scrie un teatru cu tentă parabolică, presărat cu semne expresioniste. Teatrul i-a întrerupt multe proiecte de roman. Vom mai vorbi după alte piese...

Un studiu important despre Shakespeare este datorat profesorului american C. L. Barber, **Shakespeare's Festive Comedy** (1959), unde se arată că **Henric al IV-lea** este o împlinire a schemei și sensurilor funcționale de tip carnavalesc, Falstaff dominînd scena ca rege neîncoronat al Carnavalului – echivalent al saturnaliilor romane. După ritual, însă, Carnavalul e stigmatizat și osîndit să piară în flăcări, Falstaff urmînd să însoțească o atare prăbușire. Din acest unghi, Falstaff

Scanned with OKEN Scanner

e înrudit cu Mefistofel al lui Goethe, după cum carnavalul shakespeareian are ecouri în serbările atît de ciudate din romanele lui Dostoievski.

Mitologia Teatrului Tineretului din Piatra Neamț s-a înfiripat chiar la înființarea sa, în 1958, ca secție a teatrului din Bacău, cînd o „echipă" de tineri actori zdruncina monotonia patriarhală a tîrgului de sub Cernegura, aducînd cu ei un spectacol montat la institut, **Vicleniile lui Scapin**, în care străluceau: Radu Voicescu, Florin Piersic, Victor Radovici, Cosma Brașoveanu, Dumitru Chesa, George Motoi, Constantin Constantin, Nicoleta Sonea, Atena Zahariade, Zoe Muscan Dragomirescu, Leopoldina Bălănuță, Vera Lazăr. Din aceeași promoție mai făceau parte Mihai Dogaru și Lucia Mureșan, prezenți în distribuția următoarelor spectacole, cu **Arborele genealogic** și **Orologiul Kremlinului**. Locuiau cu toții într-o casă încăpătoare, cu multe camere și cămăruțe, situată undeva, în centru pe lîngă Poștă și care a intrat repede în topografia urbei ca „Vila actorilor". Hardughia aceasta slujea, adesea, ca loc al repetițiilor-lectură și mulți din trecătorii ocazionali rămîneau pironiți locului la auzul cîte unei tirade înfocate ce năvălea afară și care dădea impresia de lume... dincolo de lume.

Am revăzut de cîteva ori spectacolul cu **Nunta lui Krecinski,** în regia lui Gabriel Negry și mă entuziasmau de fiecare dată scenele cu Motoi și Voicescu, niciodată identice între ele, de o fascinantă doză de noutate. Radu Voicescu avea să-mi spună mai tîrziu că erau anii în care intra în scenă cu dorința de a-și împlini altfel personajul, de a-i adăuga o nuanță ignorată, trecută cu vederea. Asta întreținea ineditul fiecărui spectacol și îi ținea și pe actori în „priza" depășirii oricărei inerții. Era astfel fondată una din dominantele Teatrului Tineretului, care va rodi și va impresiona critica ceva mai tîrziu, cînd trupa va căpăta gustul capodoperei.

Își amintește de acea perioadă Cătălina Murgea, care debuta într-o extraordinară *Domnișoară Nastasia* din piesa lui G.M. Zamfirescu (1962, regia – Cornel Todea): *„Cred că la Teatrul din Piatra am avut cu toții șansa de a trăi o perioadă minunată. Teatrul s-a confundat cu însăși viața noastră, eram ca o familie. Ne certam, sufeream împreună dar... ne iubeam îngrozitor! Deviza noastră era: <<toți pentru unul, unul pentru toți!>> Cred că aici a stat cheia succeselor noastre; în imensa iubire care ne unea. Dacă nu ne-am fi iubit și înțeles foarte bine, dacă n-am fi avut același limbaj, dacă nu ne-am fi constituit, cu alte cuvinte, într-o echipă, – nu s-ar fi vorbit niciodată despre fenomenul teatral de la Piatra Neamț. Trebuie să povestesc. Am sosit la Piatra Neamț la 13 noiembrie 1961; eram cu toții foarte înfrigurați și obosiți de drum. Călătorisem cam 16 ore, veneam de-acasă și de la școală și nu știu cum s-a făcut, dar am avut sentimentul că sîntem <<predați>> pur și simplu unui alt părinte, al nostru, al tuturor. El exista, într-adevăr acest părinte și se numea Ion Coman, Directorul cu D mare al teatrului, creatorul unui stil de muncă care s-a păstrat și azi. Într-adevăr, el a dat un sens nou și implicat spiritului de echipă. Teatrul înseamnă viață. Nu putem trăi de unul*

Scanned with OKEN Scanner

singur. Aşa este şi în teatru. Dacă nu există un colectiv omogen nu se poate naşte un spectacol. Trebuie să ne cunoaştem foarte bine, de la regizori, actori, pînă la ultimul tehnician. Să vorbim acelaşi limbaj, să fim cinstiţi unii cu alţii. Să gîndim la fel despre meseria noastră, şi atunci putem vorbi despre spirit de echipă chiar dacă unii dintre noi sîntem mai vîrstnici, iar alţii proaspăt absolvenţi. Cred că <<solidaritatea de generaţie>> este mai curînd o problemă de atitudine decît una de vîrstă." Mărturia aceasta capătă ecouri şi valoare în timp fiind valabilă pentru întreaga devenire a trupului.

Harold Bloom vorbeşte undeva de „*angoasa influenţei*", evocînd dialogul pro sau contra pe care o carte, un spectacol îl realizează cu cărţile sau spectacolele deja existente. „*Vocile altora*" pătrund ca nişte umbre în discursul ce stă să se nască, inhibîndu-l şi provocîndu-l totodată.

(Din **Jurnal** '85): Discut, spre a pregăti avancronica la noua premieră, cu regizorul Alexandru Darie, care pune la TT un text cam vetust al lui Karel Čapek, **R.U.R** (*„Piesa mi s-a propus şi am considerat că mă interesează."*) În pofida tinereţii sale – a absolvit de numai doi ani institutul –, privirea clară şi pătrunzătoare are o doză de maturitate care convinge. A crescut de mic în teatru (e fiul actorului Iurie Darie) şi îi ştie toate tainele, s-a „jucat" cu ele, demontîndu-le şi reîmbinîndu-le ca pe nişte maşinării buclucaşe. (*„Teatrul a fost a doua mea casă. La 14 ani ştiam totul despre scenă şi culisele ei. Văzusem o mulţime de spectacole, iar în unele chiar jucasem – am făcut figuraţie în montările lui David Esrig."*) Ca şi Ştefan Iordănescu, face parte din generaţia regizorală a „puştilor supradotaţi", care se joacă de-a adulţii.

Cînd vorbeşte introduce un patos ce vrea să convingă, dar să şi reprime efuziunile spontaneităţii. (*„Fiecare piesă impune o anumită modalitate. Îmi doresc întotdeauna să fac altceva, să nu mă repet, să nu abordez un singur tip de spectacol. E un semn de vitalitate. Fiecare spectacol este, sau ar trebui să fie, un experiment, în sensul căutărilor de idei şi de formă dictate de textul respectiv. Nu cred în teatrul experimental, care îşi alege întîi modalitatea şi apoi caută textul care să o susţină, ci cred în teatrul în care actorii, regizorul şi scenograful se provoacă reciproc, cu o totală sinceritate."*)

Lucrează meticulos cu actorii, ca unul care simte prezenţa falsă a actorului şi participarea sa dăruită. Îndeamnă interpretul să aibă imaginaţie, să „intre" în lumea nou închipuită, să-i aparţină cu totul. Este nemulţumit de felul în care critica se apropie de regia tînără, susţinînd că exegeza noastră „citează" din text, nu din spectacol. Iar a şti să „citezi" este lucrul esenţial pentru un critic. E convins că teatrul e făcut din imagini specifice artei sale, ce trebuie să aibă prestanţă, consistenţă fizică. (*„Teatrul să fie o proiecţie a propriilor spaime şi bucurii, traduse în imagini."*)

Scanned with OKEN Scanner

Revin la Andrei Şerban şi la debutul său la Teatrul Tineretului, cu **Omul cel bun din Sîciuan** (1969), incitat de textul – puţin comentat, puţin cunoscut – pe care tînărul regizor de atunci îl încredinţa caietului-program al spectacolului. Descopăr aici aprofundarea ideii pe care mi-o mărturisea, legată de aşa-numita *„luptă cu distanţarea"*, prin redescoperirea acestui afect-tabu şi reabilitarea sa, idee aprofundată mai tîrziu de G. Vattimo. *„Pornind de la Brecht, care spunea că un spectacol de teatru trebuie să fie pentru public ce e un meci bun de foot-ball pentru pasionaţii de sport, înclin să cred că însuşi Brecht nu înţelegea distanţarea ca pe o idee seacă, rece şi didactică. Ea presupune în primul rînd o legătură* pasionată *şi activă între actori şi public. O legătură pasionată unde, ca şi la foot-ball, regulile trebuie stabilite dinainte. Ne-am străduit ca în spectacol distanţarea să însemne în primul rînd claritate, limpezire, iar pentru actori asta să se confunde cu uşurinţa, cu bucuria jocului; căci e ştiut, cel care se chinuie pe scenă nu poate transmite sălii decît chinul său desperat şi fără plăcerea jocului în bucurie sau durere, nu poate exista spectacolul de teatru."* În continuare, Andrei Şerban justifică de ce a căutat ca în fiecare scenă a spectacolului să sugereze – prin gesturi simple – *„uriaşa legendă a umanităţii"*, latentă în fiecare faptă omenească, oricît de banală, de prozaică. *„Un exemplu din piesă: vin cerşetorii la Şen-de. Important pentru Brecht nu e faptul mărunt, realist – încă un cerşetor a venit – ci important e să recunoaştem în cerşetorii aceştia pe toţi cerşetorii care de mii de ani bîntuie pămîntul, să descoperim legenda lor tristă, toată amărăciunea umilinţelor şi cruzimilor din care se naşte parazitismul în mizerie."*

(Din **Jurnal** '89): Discut cu un tînăr regizor despre post-modernismul în teatru, termen încă vag pentru multă lume, dar care ascunde o nostalgie după o înfloritoare precedenţă a experimentului, a acelui *„orice e posibil"*, mai ales în viaţa spectacolului. Rezultă oare post-modernismul din oboseala de a căuta noul sau din dorinţa de asimilare, de explorare a atîtor Americi scoase din taina imposibilului? Există un post-modernism, din păcate anemic studiat, în teatrul nostru şi – la Teatrul Tineretului – el a început, cred, cu **Dragonul** lui V. I. Frunză (1981), deşi el putea fi bănuit încă în **Slugă la doi stăpîni** (1976) sau **Cuibul** (1979), acesta din urmă al lui Valeriu Paraschiv, unde simţul parodicului, polemica cu reguli prestabilite, discontinuizarea permanentă a personajelor erau trăsături evidente. Soluţiile acestea de discurs dramatic pot fi identificate de altfel şi în montarea cu **Omul nu-i supus maşinii** al lui Ştefan Iordănescu (aprilie, 1989).

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Momentul Mihai Măniuţiu

Mihai Măniuțiu a venit să lucreze la Teatrul Tineretului în toamna anului 1995, prin mijlocirea colegului său de an la „regie teatru-film", Alexandru Dabija care îşi argumenta astfel dorința de a realiza o „ofensivă estetică" a T.T.-ului în mediul teatral românesc, bazată pe un manifest implicit, purtînd două semnături de autoritate. Mi-am amintit că tot Sandu Dabija mă invitase, într-o ocazie prin '83-'84, să citesc o carte de proză a lui Măniuțiu, despre care am şi scris un articol elogios, reluat mai apoi în volumul meu despre proza fantastică **Voluptatea labirintului** (1995), din care merită, cred, să citez cîteva pasaje pentru că – surprinzător – luminează obsesiile acestui regizor de mare talent, precum şi operele sale realizate la Piatra Neamț.

Apocalipsei îi supraviețuieşte doar artistul

„Aparținînd tinerei generații de regizori de teatru, în plină afirmare, Mihai Măniuțiu se dovedeşte şi un prozator talentat, autor al volumului **Un zeu aproape muritor** (Ed. Dacia, 1983), unde verva livrească, risipa de pretexte mitologice plus o doză deloc neglijabilă de rafinament au permis comentatorilor săi apropieri incontestabile cu J.L. Borges. Sigur, nu e chiar la îndemîna oricui să fie imitatorul marelui scriitor argentinian, exceptat flagrant de la Premiul Nobel, pentru care erudiția creează neîncetat o incitație fertilă imaginației, o prepară pentru desfătarea în fantastic. Mihai Măniuțiu a reținut de la maestrul de peste ocean tocmai gratuitatea stranie ce trebuie abordată în a deduce cu succes fața ascunsă a fabulelor antice, amănuntele pe cale să se piardă sau personajele încețoşate, abia în treacăt pomenite în Deuteronom, sau de vreun Plutarh ori Diodor. Noutatea, la el, este nu numai una tematică, tratînd cu predilecție momentele de ruptură , de

despărțire a spiritului modern de un paradis gentilic, ci și pe plan compozițional, cu inovări în tratarea fantasticului, care face corp comun cu concretul narațiunii, fără să mizeze pe instanța erupției din „real", improprie vîrstei de nediferențiere a acestor planuri. Într-una din cele mai interesante povestiri ale cărții, enigmaticul orb Kytheron simte cum timpul împietrise în el, tot cîntînd neobosit *„cu lira lui ce vibra străvechi, oracular, ca un mădular al propriului trup"*. Cei din juru-i povesteau că lăudatul aed *„își cîntase viața pînă la ceasul în care ieșise din ea"*. Datorită acestui eveniment, cunoscuse în tăcerea cufundării în sine toate tainele pămîntului, aidoma eminescianului mag, cu care se înrudește îndeaproape: *„În somnul lui neobișnuit i se arătase tărîmuri ce aveau să se vădească abia peste veacuri, alături de altele, dispărute. Văzuse începutul și sfîrșitul și învățase de la Homer arta orbirii cu har, fiind singurul în măsură să dea date precise și amănunte în legătură cu acesta"*. Prezentul lui Kytheron este viitorul semenilor săi, astfel încît *„oamenii se vedeau siliți să suporte timpul de două ori: o dată vestit și o dată împlinit"*. Harul său oracular putea fi remarcat în felul de a privi al ochilor, *„mereu cu o zi înaintea timpului celorlalți"*. Cînd orbul a prezis sfîrșitul cetății, cufundarea ei în întuneric, mulțimea înspăimîntată s-a strîns în preajma lirei cu coardele rupte (similitudinile cu orficul înțelept din **Memento mori** devin evidente) spre a-și aștepta pieirea: *„Auziră cum stelele cad de pe boltă, cum soarele e spulberat de o suflare gigantică ce stinge întreg universul, cum luminătorii, zidirile și pămîntul se prăbușesc, în timp ce toate, pînă și apele, putrezesc"*. Apocalipsei îi supraviețuiește doar artistul, care continuă să cînte monoton, recviemic, pe o singură coardă *„pînă în dimineața în care puterea primăverii izbucni în muguri, în fecioare, în bolnavi, în arbori"*. Am insistat asupra acestei povestiri, pentru a remarca atît eleganța stilistică a autorului, cît și dovada resurselor redimensionării temporare, atît de intimă domeniului fantastic. (...)

Mihai Măniuțiu evită orice fel de evidență alegorică sau moralizatoare, în stare să submineze inutilitatea zeloasă a recompunerii mitice. Scriitura sa are o lejeritate cultivată, sincopînd prin discrete artificii orice ispită a fabulosului. O precaritate demonică plutește peste aceste exerciții de arabescuri hagiografice, în „adaosuri" la sapiența textelor vechi. Migala stă nu în încifrarea sensurilor, ci în limpezirea lor, pînă la despodobirea de mister ezoteric. Martirii apar *„livizi și netulburați"*, răpuși în pulberea deșertului, unde *„trecătorii dau ca din întîmplare peste Cel părăsit, îl recunosc și biruiți de milă îl înfășoară-n lințoliul sfîșiat de vulturi și de hiene și-l redau poporului său"* ; zeii de la marginea Olimpului își simt nemurirea periclitată de fatumul, gata să împlinească blestemul orfic; Iov avea o urîțenie diabolică, *„ispitind la idolatrie"*, *„iar cînd a dat să-și înalțe fruntea spre cer, a înțeles că-și pierduse chipul, că masca hidoasă-i căzuse de pe față și-n locul ei pur și simplu nu mai apăruse nimic"*; Satana străbate orașele într-un tren internațional, coboară în gări pustii sub chipul unui tînăr înfășurat în pelerină, pășind *„cu zgomot ascuțit, ca și cum ar fi avut încălțări de fier... tenul în jurul gurii era neted, ușor bronzat... numai buzele îi erau înspăimîntător de albe"*; o la

Scanned with OKEN Scanner

fel de ciudată arătare este şi sibila Sy, cu carnea feţei gata să ia orice formă, *„oglindind cu fidelitate chipurile celor ce veneau să i se închine... un chip numai al ei, unic şi desăvîrşit, sibila nu avea"*. Cea mai borgesiană secţiune este miniromanul ironic **Don Quijote în exil**, închipuind rătăcirile pe mare ale bravului hidalgo, trimis în surghiun pentru tulburarea ordinii cavalereşti."

„Din foarte multă tăcere"

A mai scris volume de eseuri – **Redescoperirea actorului** (1985), **Act şi mimare**, eseu despre arta actorului şi **Cercul de aur** (1989), eseu despre tema puterii la Shakespeare, considerînd că scrisul se naşte *„din foarte multă tăcere"*, aluzie la numărul relativ redus de spectacole pe care le-a conceput înainte de 1989. Să le enumerăm: **Cei drepţi** de A. Camus, 1977 (Studioul Cassandra); **Oedip salvat** de Radu Stanca, 1977 (lucrare de diplomă, acelaşi studiou); **Emigranţii** de S. Mrozek, 1978 (debut profesionist, Teatrul Naţional din Cluj); **Perşii** de Eschil, 1979 ; **Afară în faţa uşii** de Wolfgang Borchert, 1979; **Labirintul** de F. Arrabal, 1980; **Tubularea apelor**, 1980, spectacol interzis, înainte de premieră; **Macbeth** de W. Shakespeare, 1982; **Viaţa e vis** de Calderon de la Barca, 1984; **Îmblînzirea scorpiei** de W. Shakespeare, 1986; **Arden din Kent**, 1987; **Burghezul gentilom** de Molière, 1988; **Antonio şi Cleopatra**, 1989 – toate la Teatrul Naţional din Cluj; **Cu uşile închise** de J.P. Sartre, 1982; **Ce zile frumoase,** 1985, la Teatrul Bulandra.

După 1989, pînă la „momentul Piatra Neamţ", au mai fost: **Afară în faţa uşii** de W. Borchert (Teatrul Bulandra, 1991), **Adunarea femeilor** de Aristofan (Naţionalul din Cluj, 1991), **Lecţia** de E. Ionescu (Naţionalul din Cluj, 1991) – cu un important turneu în Marea Britanie, în 1993, acelaşi spectacol e montat la Charleroi, Belgia; **Richard III** de W. Shakespeare (Teatrul Odeon, 1993 – Premiul UNITER pentru cel mai bun spectacol al anului); **Săptămîna luminată** de M. Săulescu şi **Omor în catedrală** de T.S. Eliot, Naţionalul din Cluj, 1994; **Îmblînzirea scorpiei** de W. Shakespeare, la Leicester, Anglia, 1994. Cu **Săptămîna luminată** a participat: la ediţia 1994 a Festivalului Internaţional de teatru de la Piatra Neamţ, Festivalul de teatru Bitef 1994, de la Belgrad şi Festivalul de teatru experimental de la Cairo, Egipt.

Teatrul ca „mediu erotic difuz"

La Piatra Neamţ, la ediţia a V-a a Festivalului de teatru din 1977, Măniuţiu a obţinut primul premiu din carieră, pentru debutul cu **Oedip salvat**, la aceeaşi ediţie la care Al. Dabija obţinea premiul de regie, cu **Răfuiala**. Deloc întîmplător, la mijlocul anilor '90, cei doi regizori domină afişul T.T.-ului, producînd unul din cele mai fertile şi mai laborioase etape de creativitate pe scena pietreană. Spre

Scanned with OKEN Scanner

deosebire de colegul său de promoție artistică, Mihai Măniuțiu are un sistem teoretic bine articulat, pe care – cum am văzut – și l-a expus în cîteva cărți. Ce înțelege prin arta teatrului acest regizor care și-a ales de fiecare dată titlurile care să-i permită studiu și meditație pe seama relației cu scena și cu actorul? *„Teatrul se bizuie pe stabilirea unui* mediu erotic difuz, *necircumstanțial – fără relația particulară, adică – din care se poate naște orice; pentru că el cuprinde o tensiune a exasperării. Nu dorința este erotică în teatru, tensiunea exasperării e de tip erotic. Totul e dublu în lume. Cînd spun că teatrul se fundamentează pe aceste tensiuni erotice între cei care fac teatru, presupun în spatele acestor tensiuni imensa lor disperare, imensa neliniște că aceste tensiuni, care sînt toată viața lor, nu sînt decît deșertăciune... Cînd spun că sacrificiul nu este fundamental religios, ci de alt tip, ținînd de un anumit soi de plăcere erotică, presupun că în spate există nevoia de altceva... Teatrul este pentru mine ceva din dorința de altceva. Omul de teatru există dintr-o profundă nerealizare."* (v. interviul luat de Miruna Runcan și C.C. Buricea-Milnarcic, în „Litere, arte & idei" din 17 februarie 1992).

Pasajul acesta despre *mediul erotic difuz,* despre *tensiunea exasperării* și despre *tensiunile erotice între cei care fac teatru* m-au făcut să „citesc" altfel cele două producții ale lui Măniuțiu la T.T. – **Antigona** de Sofocle (premiera – 15 mai 1996 – în timpul Festivalului pietrean) și **Nopțile călugăriței portugheze** după scrierea Marianei Alcoforado (premiera – 15 februarie 1997), ambele reprezentînd succese de mare ecou în lumea noastră teatrală. Teoria conform căreia orice spectacol naște nostalgii neîmplinite, refulări ale căror vădiri sînt amînate, precum și lipsa de exercițiu a actorului român cu tragedia greacă, puțin obișnuit cu orizontul ei antropologic, au determinat regizorul să invite în componența trupei o tragediană cu vocație – actrița Oana Ștefănescu, de la Teatrul Odeon, cu care Mihai Măniuțiu colaborase la spectacolele sale – considerate de referință – **Richard III** de Shakespeare, rolul Elisabeth (la Odeon) și **Omor în catedrală** de T.S. Eliot (1995), la Teatrul Național din Cluj. O alegere necesară și... salvatoare, deoarece la acel moment rubrica „actrițe" la T.T. era destul de slab reprezentată, cu interprete utile trupei, dar timide în a susține partituri de forță și de largă respirație. În **Antigona**, Oana Ștefănescu venea cu o carte de vizită respectabilă, risipind orice comentariu malițios. Alura statuară, un timbru al vocii „plin", însoțit de o bună rostire, puterea expresivă, fără artificii sau repere exterioare de joc sînt tot atîtea atuuri de partea acestei interprete, a cărei prezență a putut face posibil spectacolul.

Spectatorul martor și judecător

Montarea – ca scenografie, ca unghi al „privirii" asupra spațiului de mare angajare sacrificială – a necesitat dezafectarea întregului parter al sălii, unde a fost realizat un dispozitiv auster, sub forma unei cetăți „închise" între metereze solide, drastice, dar și a unei închisori bine ferecate, bine păzite. Tot stalul este ocupat de

Scanned with OKEN Scanner

această construcție circulară de lemn, neagră, o arenă lesne de livrat metaforei, în care spectatorul din lojă sau de la galerie devine, rînd pe rînd, preferatul unei întemeieri, martorul unei grote care ajunge arenă a destinului, mai apoi fosă abisală și mormînt, în sfîrșit, gardianul unei încarcerări ontologice. Pentru prima oară incinta T.T.- ului se modifică atît de radical, asigurînd unui număr foarte mic de privitori să asiste la reprezentație. Autorul decorului, Mihai Mădescu, cunoștea în detaliu arhitectura locului deoarece lucrase aici, de la debut, în 1963 (**Noaptea e un sfetnic bun** de Al. Mirodan), pînă în 1975, cînd a plecat la Teatrul „Bulandra", așa încît nu i-a fost deloc greu să întocmească această amplă elaborare, cu două porți în diagonală, care se deschid și se închid totdeauna amenințător. *„Privirea de sus* – observa un cronicar – *îl pune pe spectator în situația de stranie distanțare-apropiere, menită să sugereze atît <<groapa de lei>> a martirilor creștini, cît și, mai abstract, închiderea, încarcerarea, terorizanta moarte a <<îngropatului de viu>>* (v. Miruna Runcan, **Geometriile tragicului**, în „Litere, arte, idei", 10 iunie 1996). Sigur, se pot face multe speculații pe seama acestei perspective pe orizontalitate: sus (privirea zeilor, a legii, a obiectivității); jos (privirea eroinei, umanitatea expusă lașității și unei ordini negative); dedesubtul, subteranul (locul izbăvitor, năzuința sacrificiului, „îngroparea", ca faptă necesară pentru a da împlinire morții) – viziunea ambițioasă asigurată de Măniuțiu-Mădescu invită la asemenea interpretări.

O Antigonă bizantină, înrudită cu Fiul Omului

Izbitoare în spectacol este impregnația bizantină pe care acesta o capătă, prestația corului fiind în totalitate integrată acestei soluții: el pare un ansamblu liturgic de cantori de la Athos, de la Mănăstirea Neamț, sau de la marea Patriarhie a Constantinopolului, cu acel ecou copleșitor, anihilant, care aruncă în genunchi credinciosul, făcîndu-l să se conformeze religiei „celei drepte". Timpul tragediei sofocliene pare a se suprapune peste timpul auroral al creștinismului, sonoritățile partiturii lui Mircea Octavian mizînd pe acest registru psalmodic într-o greacă apăsătoare, furnizînd o ritualitate tulburătoare. Intenția lui Măniuțiu este atît de a sincroniza, de a face confluente două momente de „tresărire" civilizatorie a umanității, cît și de a interfera paliere ale marii galerii sanctificante. Oricum, a face rostite aprigele replici ale Antigonei pe fundal de monodie bizantină este un act de curaj ideatic în economia montării, dar și o grilă care lărgește orizontul hermeneutic al receptării. S-a și observat, de altfel, că această ipoteză de studiu s-a instalat la sugestia lui René Girard, care vedea în atît de celebra eroină a lui Sofocle cea mai desăvîrșită precursoare a creștinismului, adevărată *figura Christi* a gîndirii grecești.

Ca și în cazul Fiului Omului, al cărui destin tragic îl întrezărim din primele pagini ale Noului Testament, la fel și pentru Antigona începutul tragediei anunță

Scanned with OKEN Scanner

traiectul sacrificiului ei implacabil. Ea se confruntă cu „barajul" legii lui Creon, amplificat de laşitatea Ismenei, ceea ce o însingurează, o izolează în mijlocul „vocilor" negative, care o fac ţintuită, zidită acerb în propria hotărîre. *„Este cea care întrupează cel mai perfect idealul de* arétê *şi mai cu seamă ei îi putem aplica remarca lui Aristotel că Sofocle zugrăvea oamenii aşa cum ar trebui să fie, iar Euripide aşa cum sînt. Fiindcă motivele ei sînt perfect dezinteresate: ea a făcut ceea ce credea că e datoria ei şi pentru aceasta acceptă să moară cu o blîndeţe obişnuită care nu e decît o violenţă conţinută. „* (v. Guy Rachet, **Tragedia greacă**, Univers, 1980, p. 224).

Tragicul cuprinde, în deznodămînt, atît pe Antigona, cît şi vocile negaţiei care îi obstaculează drumul în ordinea iubirii, inclusiv pe Creon – e un tragic pîrjolitor, devastator, răzbunător, la adresa celor *„ce lasă morţii neîngropaţi şi-i îngroapă pe cei vii."* De aceea, Măniuţiu propune anumite poziţii bine delimitate semantic pentru succesiunea scenelor, în centrul lor situîndu-se momentul zero al purificării: patrulaterul desenat de eroină în prolog, sugerînd spaţiul sepulcral, este acoperit de pînza cu trupul mort, aruncat în praf, al excomunicatului Polinice, mai apoi de un desen luminos, căzut din „cer", din bolta sălii, şi tot acolo se va produce despuierea Antigonei – trupul ei gol intră în paradigma morţii, e asimilat de acea tensiune a exasperării de care vorbea regizorul, rezultată dintr-o înlănţuire de acte erotice ratate. *„Cînd vorbesc despre* teatrul erotic – susţine regizorul – *mă refer exact la termenii greceşti eros şi agapè. Lumea este un amestec de eros şi agapè. Atîta timp cît nu sîntem sfinţi, sîntem în amestec. Şi atunci cînd vorbesc de tensiuni erotice care există, vorbesc despre faptul că, dacă nu sîntem definiţi prin relaţii, prin legături de iubire, nu putem exista. Erosul este cel ce defineşte viaţa umană. Acolo unde nu există dorinţă şi speranţă, e moarte."*

Apă, lut, piatră

În **Antigona**, Măniuţiu fixează *spaţiul erotic*, cum am văzut, alăturînd erosul de thanatos, după cum dezgolirea eroinei – o scenă memorabilă, prin firesc, prin statuarul gesticii, de o coregrafie diafană fără nimic vulgar – produce iubirea aproapelui, un fel ritualic de a se spăla, drept pregătire pentru moarte. Aici, lutul umed cu care Antigona îşi mînjeşte trupul alb, devine chiar frisonul morţii, semnul ei distinctiv, după care va urma aranjarea altarului şi spălarea pietrelor, cu devoţiunea iubirii elementarizate. Cetatea lui Creon este golită astfel de ură şi cuprinsă de această energie vitală puternică, transmisă în tot teritoriul teatrului.

Confruntarea cu Creon, interpretat cu densitate de *Liviu Timuş*, pare a repeta un „dicteu" al zeilor, punînd în mişcare mecanismul erotic: pe Antigona, zeii înşişi o doresc, iar Creon, aprins şi el de frumuseţea fetei, devine un mesager care dă curs poruncii „de sus" – poruncă negativă pentru viaţa cetăţii, dar izbăvitoare pentru eroină, al cărei sacrificiu devine exemplar, tocmai prin sinceritatea

Scanned with OKEN Scanner

producerii sale. Această împreunare de divin şi omenesc în drumul personajelor imprimă o anumită stare de aşteptare a iluminării în spectacolul lui M. Măniuţiu, conferind privitorului nicidecum o stare neutră, neimplicată, ci una de martor activ, purtător de atitudine şi de verdict: plecarea spre moarte a Antigonei preia ceva din acceptul „de sus" al unui tribunal imaginar. *„Martorul* – spunea undeva regizorul – *nu-şi asumă condiţia firească, decît după ce noi, într-un fel, am terminat. De fapt, însă, numai regizorul şi-a încheiat misiunea. Pentru că în momentul* creării *spectacolului, eu dispar. De aceea spunea Dabija că regizorul e un creator fără creaţie. Pentru că atunci cînd creaţia lui începe cu adevărat să existe, el dispare."* Şi pentru că a venit vorba despre colegul de promoţie Al. Dabija, iată şi o confesiune interesantă despre lunga prietenie între cei doi mari regizori: *„Cu Alexandru Dabija sînt prieten de mai bine de 20 de ani. Între noi nu mai pot interveni tensiuni artistice care să ne afecteze prietenia, în primul rînd pentru că sîntem la antipozi, sîntem atît de diferiţi, încît nu ne putem întîlni niciodată artistic. Ne putem întîlni teoretic în gîndire, dar nu vom putea călca niciodată în spaţiul scenei aceleiaşi zone. Sîntem extrem de diferiţi şi poate acest lucru privilegiază prietenia noastră."* (v. „Curentul", 25 septembrie 1998)

Împlinirea totală a fiinţei actorului

Aş reveni asupra acestei modalităţi active de teatralitate, care ea „mişcă" de fapt acţiunea tragediei. Poate mai mult ca oriunde în stilistica lui Mihai Măniuţiu, aici se întîmplă ca narcisismul regizorului să se transmită deplin şi actorilor: lecţia lui J. Grotowski, care urmărea împlinirea totală a fiinţei actorului în evoluţia acţiunii, pînă la a-i fi transformate vocea, corpul, psihicul (concentrarea) în tot atîtea elemente transgresive, atinge aici un moment de culminaţie şi – surprinzător – la acest exerciţiu de performanţă răspunde mai înalt, mai direct, mai coerent exigenţei creative corul feminin, cu Afrodita Androne în frunte, alături de Laura Anghel, Loredana Botezatu, Roxana Frunză, Gina Gulai, Gheorghiţa Iftimi, Carmen Moruz, Cătălina Rusu, în timp ce „partida" bărbătească are meritul de a „vibra" la desinenţele liturgicale, bizantin-balcanice şi aici trebuie menţionaţi „cantorii" Cătălin Condurache, Bogdan Iftimescu, Florin Zaharia, Flaviu Leonte, Mihai Coşofreţ, împreună cu Daniel Beşleagă, Ionuţ Cucoară, Paul Chirilă, Traian Gheorghiu, Florin Mircea jr., Lucian Pavel. Ansmblurile sînt distanţate, diferite ca funcţionalitate încît nici măcar un moment nu par în raport dialogal sau de confluenţă, deşi se completează în armonia superioară a întregului.

Spectacolul, mai trebuie spus, permite şi o lectură politică, în sensul unui Creon – dictator al Thebei, neînduplecat în hotărîrea sa, pierdută între zgomote de uşi grele, care închid, izolează, tensionează şi în cele din urmă victimizează. Fiul dictatorului, Hemon, logodnicul Antigonei, se sinucide, fisurînd încremenirea „regimului", sortindu-l *apei*, elementul de vanitate al viziunii, care sugerează că

Scanned with OKEN Scanner

totul este sortit „trecerii", fluidității care năruie cele mai autoritare tronuri – o apă izbăvitoare pentru Antigona, care preia șoaptele supușilor spre a aduce aminte coloanelor că se vor transforma în nisipul din care s-au înălțat. Apa este aici – reușită de mare efect – materie a morții, argument al *hybris*-ului, ducînd pe oglinda sa chipul nefericitei Antigona, dar și justițiară (un sens avut în vedere și de Bachelard), curmînd fala construită pe durere și nefericire. Triumful bazat pe sacrificiu al „revoluționarei" Antigona făcea trimitere abia perceptibilă la evenimentele din Decembrie '89, după cum – tot atît de misterios – spectacolul lui Măniuțiu se înrudește cu seria „de aur" a capodoperelor de la T.T. – **Sîciuan**-ul lui Andrei Șerban, **Woyzzeck**-ul lui Penciulescu, **Peer Gynt**-ul Cătălinei Buzoianu, **Piațeta** lui Purcărete și **Zhao**-ul lui Al. Dabija.

Costumele Doinei Levintza – în pofida notei sobre în care au fost elaborate – aduc siluetele mai aproape de noi, în timp, fără să le dateze: tunici negre sau verde închis pășesc printre văluri discrete, cu vagi podoabe aurii sau în violet funebru. În cortegiul lui Thiresian (Corneliu Dan Borcia), se simte o inducere spre actualitate, prin fularele albe aruncate deasupra pelerinelor negre și pălăriile ample, cu boruri largi, în timp ce corul apare în mantii ponosite, de un verde lutos. Eroina este în togă aspră de in, în falduri pline, în care trupul ei se simte parcă prizonier, palpită, pînă în momentul în care se stinge ca un tăciune în apa fîntînii și se lasă cuprins de căldura humei protectoare. Plastica spectacolului este una interiorizată, păstrînd un sumbru apăsător și un patos revărsat în pătimire, în care sublinierile „moderne" aduc înțelesurile pătimirii tragice spre zilele noastre.

Un text învăluit în boare onirică

În buna tradiție a T.T.-ului, la puțin timp după **Antigona**, Mihai Măniuțiu a ținut să-și dubleze succesul, să-l consolideze cu o nouă creație. Nu a fost vorba de o comedie – regizorul nu are, se pare, prea multă apetență spre genul comic și nu s-a aventurat aproape deloc să-l frecventeze, preferînd un teatru ritualic și vizionar –, ci de o dramă a pasiunii înăbușite, zădărnicite, obstaculate.

Superbele **Scrisori portugheze ale Marianei Alcoforado**, care-au emoționat generații întregi de adolescente și femei singure – text publicat în 1669, în limba franceză – cunosc pentru prima oară o transpunere scenică și ea se produce, iată, la Piatra Neamț, grație spectacolului semnat de Mihai Măniuțiu, (cu premiera pe 15 febr. 1997). Performanța sa, demnă de invidiat, se referă la două aspecte care conferă întregii realizări o notă de inedit. Mai întîi, dificultatea de a scenariza într-un imens monolog materia confesional-intimistă a „scrisorilor" și de a-i da, totodată, coerență vizuală și împlinire dramatică. Tentativă plină de riscuri, dar care e rezolvată tocmai printr-o voluptate teribilă a acestui regizor de a se avînta în lucrări literare ocolite îndeobște de confrați (v. **Săptămîna luminată** a lui M. Săulescu și **Omor în catedrală** de T.S. Eliot, puse la Cluj Napoca și chiar

Scanned with OKEN Scanner

Antigona montată la T.T.) şi care pretind impasuri greu de surmontat, prin tenacitate şi inspiraţie. Or, tocmai această traversare a unei retorici „imposibile", „nesuferite", sau „prăfuite", vine să asigure o parte consistentă din succesul recent al lui Măniuţiu.

Un al doilea registru ţine de viziunea directorului de scenă, care are o predilecţie aparte pentru un fel de a divaga neostenit, de a crea imagine textului, de a broda pe seama lui o întreagă reţea închipuită, plină de umbre şi fantasme, închegînd acel „univers interior" al scriiturii. Mihai Măniuţiu are această artă de a răscumpăra arheologia de adîncime a personajelor, de a vedea dincolo de ele şi de a aduce acel dincolo, fascinant şi misterios, în faţa privitorului. Cred că aici, în această boare onirică, stă marea surpriză a **Scrisorilor portugheze...**, devenite **Nopţile călugăriţei portugheze** (titlul de pe afişul spectacolului) – alchimie de visuri, plăsmuiri încarcerate, puseuri groteşti, vedenii de pustnic – totul învăluit într-o mişcare ritualică smulsă din datele ei lirice iniţiale, despre „fericirea izvorîtă din chinurile dragostei". Senzaţia de monotonie este mereu detonată de o virtualizare abstractă, care nu ea însoţeşte textul, ci textul îi ţine isonul, în aventura sa trans-realistă. Călugăriţa, care se vrea dezrobită de propriu-i destin, are în preajmă fantasmagorii nesfîrşite şi plicticoase (uneori) cu bărbatul iubit, multiplicat în şase siluete. Adoraţia se îndrepta spre ofiţerul francez Noel de Chamilly, (ajuns în 1703 mareşal al Franţei). Scena e plină de nisip negru, lignitos, din care creşte un copac desfrunzit al vieţii. Puritanismul monahal nu exclude lubricul şi foarte comentată rămîne scena în care „cei şase" aduc pe tipsii negre ministatuete pe motivul acuplativului sexual, încadrată cu artă într-un ambient ritualizant. Momentul cel mai tulburător al spectacolului este cel al „nuntirii" amar-imaginare („nimeni cu dragoste nu cîştigă dragoste"), în finalul căreia însoţitorii-nălucă prind mantia de mireasă în stilete terifiante, presărînd semne cromatice pe albul imaculat.

Neîndoielnic, greul spectacolului este dus şi de acestă dată de Oana Ştefănescu, actriţă redutabilă şi cu rafinament în ondularea melopeică a unui monolog lung, foarte lung şi cu destule pasaje austere sau purşisimlu aride ca dramatism. Spre deosebire de rolul Antigonei, pe care tot ea îl transpusese în aceeaşi regie, la T.T., aici sensibilitatea interpretei, acut pusă la încercare, devine certă în nuanţe fine, configurînd o suferinţă pietrificată, „îngropată", ca o plantă fosilizată în granit. Epilogul o găseşte uşor epuizată, mai ales că refugiul în abisul rugăciunii e copleşit de un sentiment searbăd. Montarea întrece orice aşteptare, în confruntarea cu textul lusitan, dar poate risipi nota de frigiditate, care se instalează în timpul elaborării. Scenografia – Mihai Mădescu – şi costumele – Doina Levintza, de bună calitate – sînt completate fericit de un trio cameral (amplasat în loja teatrului) format din Fănel Pojoagă (contrabas, saxofon), Dan Costea (violoncel), Ciprian Vasiliu (clarinet), muzica fiind partenerul şi reperul afectiv al eroinei. În sfîrşit, tinerii actori Daniel Beşleagă, Ionuţ Cucoară, Mihai Danu, Iurie Luncaşu, Radu Mateescu, Pompiliu Ştefan – asigură o plastică de mişcare ritmică, îngrijită, spectacolului acesta baroc, în care nimic nu e strident sau gratuit.

Scanned with OKEN Scanner

Momentul Vlad Mugur

Vlad Mugur şi-a sărbătorit vîrsta de 70 de ani, punînd la Teatrul Tineretului spectacolul **Scandal cu publicul** de Peter Handke. A venit aici la insistenţele lui Corneliu Dan Borcia, care dorea un nume de rezonanţă în timpul directoratului său, pe măsura marii pleiade de regizori care a onorat de-a lungul anilor trupa din Piatra Neamţ. L-a invitat pe „münchenez" mai întîi la ediţia '97 a Festivalului de teatru, unde a venit însoţit de spectacolul său cu **Scaunele** de Eugen Ionescu, pus la Secţia maghiară a Teatrului Naţional din Cluj, realizare care nu a avut parte de succesul scontat, în pofida rigorii deosebite cu care regizorul pregătise spaţiul de joc şi dispunerea spectacolului (într-un aranjament pe scena mare a teatrului, devenită un fel de sală studiou). Mi-amintesc că era foarte nemulţumit la sfîrşitul reprezentaţiei, căutînd vina receptării cam reci, ba pe seama unor sonerii care – în debutul spectacolului – şi-au făcut de cap, derutînd interpreţii, ba pe seama unei uşi care nu s-a închis cum trebuie, ceea ce a făcut pe un actor s-o ţină mai multă vreme cu mîna. Astfel, comicul „căutării", cu care se deschidea universul piesei fusese uşor compromis, cu urmări în derularea sa ulterioară. *„Ce mai? am avut ghinion!"* – se lamenta repetat regizorul, prilej cu care aveam să aflu că era superstiţios din fire, căutînd tot felul de coincidenţe şi „semne" prevestitoare în realitatea imediată. Luînd act de ceea ce i s-a întîmplat la Festival, Vlad Mugur a stat mult pe gînduri dacă să pună sau nu vreo piesă la T.T.

Iată şi cîteva repere din fişa artistică a acestui regizor despre care s-a spus adesea că avea bucuria experimentului, a noutăţii expresive. Născut la 22 iunie 1927, la Bucureşti, a absolvit Institutul de teatru în 1949, ca şef de promoţie la clasa de regie. A fost angajat la Teatrul Armatei, devenit Teatrul Nottara, unde a pus în scenă spectacole proletcultiste, „la comandă". Abia în 1956, „evadează" la Teatrul Naţional din Craiova, împreună cu prima promoţie de actori a Institutului. Despre perioada începuturilor, Vlad Mugur a evitat întotdeauna să vorbească,

Scanned with OKEN Scanner

spunînd că debutul său s-a produs de fapt la Craiova. Între 1964-1970, e director la Teatrul Naţional din Cluj Napoca, pe care îl scoate din anonimat. După tezele din iulie 1971, fiindu-i blocate repetiţiile la **Hamlet**, pe scena clujeană, precum şi unele spectacole, pentru a fi „revizuite" ideologic, ia calea exilului, în Germania, unde a pus în rampă peste 50 de spectacole la teatre din München, Hanovra, Würtzburg, Münster, Konstanz etc. După întoarcerea în România, în 1990, a montat pe scenele noastre cîteva realizări excepţionale, cu o echipă din care făceau parte permanent scenografii Helmut Stumer şi Lia Manţoc: **Mincinosul** la Odeon, **Doi gemeni veneţieni**, la Teatrul maghiar din Cluj, **Slugă la doi stăpîni** şi **Carnavalul bîrfelor** la Craiova. A murit la München, la 22 iulie 2001, după ce terminase spectacolul **Hamlet**, la Cluj (cu Sorin Leoveanu, în rolul titular), amînînd doar să-i dea OK-ul pentru premieră. Dacă este să forţăm o simetrie, vom observa că **Hamlet** a rămas – la interval de exact 30 de ani – un spectacol-promisiune pentru Vlad Mugur, neajuns la apogeul de triumf de *opera finita*, al premierei; altfel spus, datorită celebrei piese shakespeariene, Vlad Mugur a luat de două ori calea exilului – prima dată în abisul Occidentului, a doua oară în neantul fără întoarcere!

Am două vieţi – una în ţară, alta în Germania

În vara anului 1997, cu prilejul Festivalului de la Piatra Neamţ, am stat de vorbă mai îndelung cu Vlad Mugur – la capătul unui prim contact cu actorii de la T.T. –, care, nu ştiam atunci, inaugura modalitatea unui workshop, pe seama piesei lui Peter Handke, **Scandal cu publicul**. Secondat de Felix Alexa (fiul lui Alexa Visarion), a pus accent pe cîteva lucruri: studiul caracterelor, pe baza materialului dramatic împărţit actorilor (Cehov, Beaumarchais), sinceritatea relaţiei (*„spectacolul e o legătură emoţională şi de expresie"*); consecvenţa gîndului, la actor, la modul interactiv (dialogul permanent) – *„Spune viu totul... Ţine-ţi personajul... nu intra în altul... Exersaţi mereu viteza de a schimba ideile şi corpul..."*

Iarăşi nu aveam să ştiu că, venind să continue montarea aceasta, Vlad Mugur refuza orice fel de contact cu ziariştii, aşa încît interviul de faţă capătă valoare de raritate documentară.

- Începeţi să lucraţi, observ, la un spectacol cu tentă de experiment. Vă place să experimentaţi, în continuare, în teatru, maestre Vlad Mugur?

- Eu am experimentat toată viaţa, chiar şi cînd am pus în scenă piese clasice. Experimentul este lucrul pe care un regizor trebuie să-l cultive mereu. E ca în viaţa de toate zilele cercetarea, la care nimeni nu trebuie să renunţe. Eu însă nu fac un teatru experimental, ci caut – ca şi alţi colegi de-ai mei – mijloace şi forme noi, gînduri noi, idei noi. Dacă acesta este experiment, atunci fac experiment.

- Obişnuiţi să vă împărţiţi existenţa în două: înainte şi după plecare în Germania, sau activitatea creatoare n-a resimţit acest „salt"?

Scanned with OKEN Scanner

- Vă referiți la cariera mea artistică? Sînt nevoit să o împart, întrucît am terminat cu o viață și am început o alta, iar acum, iată, am două vieți: am avut una, în țară, am trecut la o alta.

- *Dacă ar fi să vă antologați opera regizorală, ce ați alege din aceste două „vieți"?*

- Din România, aș alege spectacolele realizate la începutul carierei mele, la Craiova și la Cluj, dar și la „Nottara", unde am debutat. Așa de pildă, **Hamlet**-ul de la Cluj, **Visul unei nopți de vară** – în special acesta, marcînd un moment destul de dificil, pentru că aducea o altfel de expresie teatrală; apoi **Căsătoria** de Gogol, **Caligula** de A. Camus, **Ifigenia** lui Euripide, o piesă care azi nu se mai joacă, **Tragedia optimistă**, de la ruși, apoi „cehovurile" care le-am pus la debut, **Unchiul Vania** și **Trei surori**. În Germania, a fost necesară o perioadă de adaptare...

„Am experimentat și... teatrul sărac..."

- *Ați fost și cronicar dramatic, la „Europa Liberă".*

- ...Da, așa este, cu cronici asupra teatrului german. Era o adaptare conștientă la o altfel de gîndire, la un alt fel de a face teatru și mi-a trebuit timp. Ce e ciudat este că în Germania am pus mai multe piese decît în România, deoarece acolo ești obligat – pentru a trăi – să pui minimum trei piese pe an. Cred că cele mai importante au fost **Pescărușul** de Cehov, pus la Teatrul din Konstanz, **Cei doi gemeni venețieni**, pus și la București, de data aceasta reluat la Hanovra, într-un parc, în aer liber, apoi „seria" Goldoni, pusă la Hanovra, Bochum și, în special, în teatrul meu de la München... Căci am avut, timp de cinci ani, un teatru în care am experimentat – cum spuneați mai devreme, am încercat pentru prima dată în viață teatrul așa-numit „sărac": am avut un teatru de numai 99 de locuri (dacă era mai mult de această cifră, erau necesari pompieri – asta este explicația!), subvenționat de municipalitatea München. Am pus aici Beckett, Albee (o dramatizare după două piese ale sale), E. Ionescu, Dario Fo (cu **Numai biserică-n bucătărie, copii**). Teatrul se chema Ansamblul Vlad Mugur din Teatrul „44" aflat într-un cartier studențesc din München. Era plin tot timpul. Ultima piesă a fost **Cinci roluri de femei** de Arnold Weskers...

- *Spre ce credeți că se îndreaptă teatrul, în secolul XXI? Sau: ce înseamnă teatrul acum, la sfîrșit de secol?*

- În Vest, cel puțin, nu cred că teatrul e o problemă. Teatrul e chiar publicul lui, statornic și credincios. Că e din snobism, că e din pasiune – el este. În spațiul german, teatrul are un mare avantaj – nu depinde decît de dorința culturală a orașului pentru care există. Sistemul e total descentralizat. Fiecare oraș își are mîndria lui.

- *Dar ca modalitate de expresie, spre ce tinde teatrul?*

- Sînt mode. Modele trec, dar teatrul rămîne.

Scanned with OKEN Scanner

- *Aici, în spectacolul pe care îl pregătiți la Piatra Neamț, vreți să introduceți – spuneați în workshop – toate modele secolului XX.*

- Da, adică toate semnele care au marcat secolul nostru. Cred că teatrul va cunoaşte o întoarcere la claritate. Pentru mine, teatrul „mare", adevărat, nu e unul de-a vizualitatea, de-a formalul, un teatru de „semne", care nu duce spre nimic. Da, cred că teatrul se întoarce la emoție, la trăire, la intelect, la bunul gust.

- *Am observat, în discuțiile cu actorii, că folosiți des cuvîntul idee. Vizualizați idei?*

- Cam aşa... Prin actori.

- *Ce proiecte aveți?*

- Pun acum mai puțin în scenă. Am fost invitat să pun, în Germania, **Caligula** lui Camus, pe care eu am mai pus-o în țară, dar nu știu dacă e bine să o reiau, la Wiessbaden. Nu știu dacă voi găsi acolo genul de actori de care am nevoie. Mai sînt invitat în Ungaria, să pun **Pescăruşul** (la Budapesta), dar cred că va cădea şi acest proiect, întrucît teatrul respectiv – cu buni actori – traversează o criză materială.

- *Cum vă place la Piatra Neamț? Ați mai fost aici?*

- Nu, e prima oară. Am mai fost cîndva, în trecere spre mănăstiri. Mă simt bine aici, deşi la festival n-am găsit publicul atît de cald la care mă aşteptam. E o impresie care nu ştiu cît e de adevărată.

- *Cred că vă veți schimba-o la... premieră. Vă mulțumim.*

Între comicul dens şi triumful avangardei

De la Vlad Mugur toată lumea aştepta, prin montarea de la Piatra Neamț, cu **Scandal cu publicul** – un spectacol de extrem experiment, ca în zilele bune ale triumfului avangardei. Titlul îmbia la o asemenea realizare, actorii înşişi erau într-o stare de încordare, gata să participe la un eveniment, comentariile în presă creaseră o presiune deosebită, ca pentru o erupție de noutate. Regizorul – puțin obosit, angajat în ameliorarea traducerii piesei, mereu nemulțumit de o parte a trupei – părea intrat într-o promisiune pe care nu era sigur că o poate duce la performanța dorită în jur. Se simțea, poate, mai în largul său în viața acelor montări tip **Mincinosul** sau **Doi gemeni venețieni** de Goldoni sau **Scaunele** lui E. Ionescu (la Teatrul Maghiar din Cluj), unde comicul dens, temperamental era însoțit mereu de un „dublu" melancolic, fie al nostalgiei după o lume năruită, fie al unei căutări, sortite eşecului, orbirii. În plus, scenografiile baroce, cu multe garnituri de pînză albă şi inserții de contrast uşurau mult evoluția actorilor, stimulați să aparțină unor lumi în crepuscul – totul „notat" cu multă rigoare şi precizie „artizanală" de regizor. Acum, era pus în fața unei încercări dificile, de teatru astenic, agitatoric, oarecum în afara amprentei cunoscute a lui Vlad Mugur. Cu acest prilej, traducătorul piesei lui Peter Handke, Victor Scoradeț, nota într-un comentariu din

Scanned with OKEN Scanner

„Curentul" (6 noiembrie 1998): *„Cine s-ar fi aşteptat ca după o astfel de suită – Goldoni, Ionescu, Cehov* (autori montaţi de V.M. în România, după 1990 – n.ns.) – *Vlad Mugur să monteze, la Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ, un text atît de deliberat antiliteral, precum* ***Scandal cu publicul*** *de Peter Handke? A fost o trecere cel puţin la fel de surprinzătoare ca şi următoarea: spectacolul la care lucrează Vlad Mugur acum este un... Eugène Labiche,* ***Crima din strada Lourcine****. Va fi, cu siguranţă, marele succes al teatrului nemţean în actuala stagiune. Cu mai bine de un an şi jumătate în urmă afirmam că Vlad Mugur este cel mai tînăr regizor român* (deşi născut în 1927)... *Iată, telegrafic, argumentele: îndrăzneala, gustul pentru riscul estetic, extraordinara varietate a genurilor abordate, foamea de nou, puterea de muncă ieşită din comun, generozitatea. Căci numai un regizor foarte tînăr ar fi avut curajul să monteze o anti-piesă, precum* ***Scandal cu publicul****, piesă care nu ezită să lanseze, la un moment dat, un potop de insulte asupra spectatorilor... Şi încă ceva: Vlad Mugur este singurul nostru regizor din marea pleiadă a anilor şaizeci (Ciulei, Pintilie, Penciulescu & co.) care continuă să monteze teatru la noi."* Spectacolul venea realizat, dacă respectăm formularea de pe afiş, *„după un workshop condus de profesorul Vlad Mugur"*, ceea ce întăreşte premisa de patos al căutării, al încercării, cu un team regizoral care le mai includea pe Magda Steif-Mugur (soţia profesorului) şi Anca Colţeanu.

O piesă din mausoleul beat

Scandal cu publicul de austriacul Peter Handke (în original: **Publikumsbeschimphung**, în sensul de înjurarea, agresarea, insultarea publicului) este o piesă în stil manifest, scrisă la începutul anilor '70, în manieră agitatoric-futuristă, à la Marinetti şi Maiakovski, din primele decenii ale secolului (teatrul-pumn-în-faţă, „sparge-i-aş faţa"), cu accent sarcastic, din Brecht, plus vehemenţa din încă atractivul mausoleu beat la adresa „ramoliţilor" care umplu stalurile cu snobismul şi aţipeala lor comodă. La premiera din 1972, spectacolul a adus autorului un eşec răsunător, previzibil de altfel, dacă ţinem seama de tonul arţăgos al textului, demontînd rigorile teatrului şi convenţiile care l-au mortificat. Cu replici în majoritate negative (*„Această piesă este un prolog. Nu veţi auzi nimic din ce aţi auzit. Nu veţi vedea o piesă de teatru... Gîndurile dumneavoastră nu sînt libere... Nu trăiţi nimic, nu vă închipuiţi nimic... Pofta de a privi nu vă va fi satisfăcută... Nu veţi vedea nici un joc. Aici nu se va juca. Veţi vedea o piesă de teatru în care nu e nimic de văzut."* etc.), cu accese furioase la adresa normelor aristotelice (unitatea de timp, spaţiu şi acţiune), dar şi cu observaţii asupra esenţei artei, textul are destule pasaje eseistice, cu explicaţii pe alocuri ridicole. Piesa, în original, conţine şi cîteva *„Reguli pentru actori"*, înainte să pornească travaliul repetiţiilor: *„Să asculte litaniile din bisericile catolice. Să asculte strigătele de încurajare şi corurile de injurii de pe stadioanele de fotbal... Să-i privească, la*

Scanned with OKEN Scanner

grădina zoologică, pe oamenii care maimuţăresc maimuţele..."

Ce mai cunoaştem despre Peter Hadke (n. 1942)? *„Pentru mine nu există un codex despre cum trebuie scrisă o piesă, nu există scena, actele, intriga – şi e nevoie de multă atenţie pentru a nu cădea în arbitrar"; „Am totuşi senzaţia că dintotdeauna am reuşit să fac să iasă ceva din Nimic, din spaţiul gol; că aproape toate piesele mele îşi au originea în faptul că există un spaţiu, că există posibilitatea ca în el să intre oameni, să iasă – încă de la* ***Scandal cu publicul...****"; „Îmi imaginez personajele (...) lipsite de corporalitate. Ba, eu îmi imaginez că actorii care le întruchipează se simt uşuraţi să scape de propriile lor corpuri prin ceea ce fac eu. Pentru a putea fi astfel şi mai prezenţi! Pentru mine, asta nici măcar nu reprezintă o contradicţie."; „... Un personaj devine plastic prin celălalt. Un personaj trebuie să-l sculpteze pe celălalt. Unul singur – aşa ceva nu există"; „Căci o poetică nu există. După mine, nu există decît o poetică negativă. Meşteşugul, pentru mine, constă numai în a evita ceea ce trebuie evitat... Nu există reguli."* (v. interviul dat lui Peter von Becker, Theater 1992, anuar al rev. „Theater heute"; trad. V. Scoradeţ). Am considerat necesar să apelez la acest mic documentar, pentru a afla ce înţelege Handke prin „poetica negativă" a sa, în stare să contrarieze, să sfideze prin ceea ce spune, dar mai ales prin ceea ce sugerează – violent – printre rînduri. Iată şi o scurtă profesiune de credinţă: *„Piesele* vorbite (Sprechstück) *sunt reprezentări teatrale fără imagini, în sensul că nu ne oferă nici o imagine a lumii. Ele ne prezintă lumea nu sub formă de imagine, ci mai ales sub forma cuvintelor; cuvintele pieselor* vorbite *nu reprezintă lumea ca pe un lucru ce s-ar afla în afara cuvintelor, ci mai degrabă ca pe o lume ce s-ar afla în contextul cuvintelor înseşi. Cuvinte care formează piesele* vorbite *nu oferă o imagine a lumii, ci o noţiune a lumii. Piesele* vorbite *sunt teatrale prin ceea ce preiau în mod firesc din limbajul real. Ele se servesc exclusiv de forme care, în realitate sunt expresia naturii noastre, adică împrumută forme ale limbajului pur oral. Utilizează deci limbajul natural al insultei, al introspecţiei, al declaraţiei, al afirmaţiei, al interogaţiei, al justificării, al disimulării, al predicii, al strigătului, al disperării."* Peter Handke a scris şi piese „mute", de felul celei intitulate **Ceasul în care nu ştiam nimic unul despre celălalt** (Die Stude da wir nichts voneinander wußten) – piese „de întoarcere la tine însuţi".

Plictiseala de-atîta neant

Numai că retorica nihilistă, oricît de înfierbîntată, de încinsă, ajunge să fie învinsă de monotonie – să plictisească, tocmai pentru că mesajul se limitează la un „nu" prea strident. Spectacolul nu puatea ascunde faptul că se „face" cu recuzita şi arsenalul teatrului: nu e o furie neautorizată, spontană, ci una „lucrată", pregătită minuţios, cu efecte care să confere impact usturător cuvintelor. Din clipa în care constaţi această infidelitate a „scandalului", totul devine de o sterilitate inutilă. În

Scanned with OKEN Scanner

plus, proiectul piesei este că *„utilizarea limbajului natural al insultei... al strigătului de disperare"* configurează o imagine prin ea însăşi, fără să aibă nevoie de acţiune, de dramatismul narativ.

Regizorul Vlad Mugur a luptat, cred, tocmai cu acest sentiment de zădărnicie, de nimicnicie, pe care piesa îl capătă după un sfert de oră. Acum, la sfîrşit de secol, după atîtea experienţe şi mode, după atîtea manifeste obraznice şi exerciţii indecente, după noianul de trivialităţi zgomotoase, spre zone licenţioase şi lubrice chiar, dizlocînd rînd pe rînd intimitatea receptorului, prin sublinieri inversate, una în plus ce mai contează? E luată ca o curiozitate, sau ca o sursă subversivă de a induce în spectator spaima că devine „erou", „actor", „interpret" stînd şi uitîndu-se la o scenă goală, cu toate dessou-urile lăsate vraişte şi cu un perete cu foi de tablă spre care se reped, din cînd în cînd, cu aplomb bezmetic, certăreţii din rampă, care nu „joacă", ci dezbat, alarmează, luptă cu prejudecăţile. Nu totdeauna convingător.

Ceartă între „zurbagii" şi „ramoliţi"

Vlad Mugur temperează – pe cît cu putinţă – retorica de „montaj" a lucrării, dînd senzaţia de laborator, de „operă imperfectă": un grup de actori zurbagii, adunaţi într-un workshop, de fapt un „prolog" la un spectacol iconoclast, pune la cale „trezirea" publicului, aducerea sa la starea în care să-şi constate mizeria de a sta comod şi tihnit în scaun, aşteptînd să-i fie servite „pe tavă" situaţii şi întîmplări „ca la teatru". Este utilizată întreaga trupă tînără a T.T.-ului, majoritatea aflată la momentul debutului pe o scenă profesionistă. Îmbrăcaţi punk, în negru „horror" cu multe din semnele „găştilor" barbare care migrează parazitar prin parcuri şi locuri rău famate, tinerii aceştia par că rostesc un rechizitoriu aspru la adresa unui secol imbecil, care stă să-şi dea obştescul sfîrşit. Spectacolul menţine această stare de „ceartă" între generaţii – începînd cu episodul dislocării unităţii de timp, cînd în scenă e adusă o bătrînă în scaune cu rotile – nimeni alta decît septuagenara Adriana Pamfil Almăjan, într-o apariţie de natură să-i reînvie o clipă gloria de odinioară, perorînd despre „trăirea clipei". Mai apoi lungul efect de „pauză" – cînd se tace cîteva minute grele, în care publicul e adus la exasperare, urmat de efectul de haos, în care paroxismul invadează spaţiul de joc, devenind suveran, spre finalul spectacolului, cînd sudalma e pusă în obrazul bietului privitor (de la: „paraziţilor", „lingăilor", „instrumente manipulate", „avortoni ai societăţii", la „rataţilor", „cefe de boi", „porci nazişti", „evrei capitalişti", „ficaţi înecaţi în grăsime" şi cîte altele). Evocarea unei Zile de Apoi nu-i scapă lui Vlad Mugur şi pune la bătaie în acest scop toată graba nefastă şi frenezia întunecată de care e capabilă justiţia demonică a nu-ului. Marele merit al spectacolului este că face să se audă foarte bine textul – Vlad Mugur avînd această exigenţă a rostirii, a „turnării" dramaticului prin rostire, ceea ce imprimă tensiune şi suportabilitate manierei

Scanned with OKEN Scanner

teribiliste a operei, a cărei undă de schizofrenie se estompează în furia clamoroasă. „Muzica" lui Iosif Herţea (cunoscut din montările lui M. Măniuţiu) este, de fapt, un freamăt nesfîrşit de sonorităţi discrepante, dar şi rafale de zgomote dure! În rest, grupul de actori – din care pe mulţi îi vedeam întîia oară – nu face decît un exerciţiu de dicţie şi... de imitare a stilului decis al montajelor noastre frenetice de bună tradiţie (în genul regretatului Cozorici). Dar cred că merită amintiţi toţi participanţii la această „tabără" nihilistă, care vrea să evoce şi să resuscite (mimînd) nonconformismul: Andreea Agni, Daniel Beşleagă, Dan Burghelea, Ovidiu Crişan, Ionuţ Cucoară, Mihai Danu, Gabriel Duţu, Ioana Flora, Victor Giurăscu, Dan C. Grigoraş, Gina Gulai, Dorina Haranguş, Ştefan Pompiliu, Cătălina Rusu, Ligia Stan, Bogdan Talaşman, Petronela Zurba. Scenografia semnată de Járó Ilona – în notă post-modernă, cu „semne puţine, dar spăimoase".

Scandal cu publicul este prima piesă produsă în cadrul programului Caleidoscop Teatral al UNITER, finanţat de programul Kalidoscope al Comisiei Europene de la Bruxelles. Dacă e făcut cu banii altora, fie! Dacă era cu ai noştri, nu cred că piesa lui Handke era tocmai ceea ce ne lipsea...

O stare magică imprimată actorilor

Neîndoielnic, **Scandal cu publicul** nu reprezenta spectacolul deplin reuşit pe care şi-l rîvnea Vlad Mugur pe scena din Piatra Neamţ, cu atît mai mult cu cît - cum nu ezita să declare – şi-a dorit din tinereţe să monteze ceva aici. Am asistat, ocazional, la acomodarea sa cu trupa de actori şi m-a surprins firescul relaţiei cu actorii, felul în care le devenea prieten după numai cîteva minute de dialog. Asta nu depăşea o anumită prudenţă, omul fiind un superstiţios plin de graţie, „calculînd" fiecare întîlnire, fiecare episod, fiecare pas. Îl las din nou pe Victor Scoradeţ să-l descrie pe acest Vlad Mugur plin de ciudăţenii, încercînd să anticipeze devenirea împrejurărilor, printr-o senzitivitate acută asupra prezentului: *„Cînd, la sfîrşitul unei repetiţii a reperat, în semi-întunericul scenei, o scară de lemn (în lumea teatrului, obiect aducător de ghinion), a pus să fie scoasă neîntîrziat din clădire! Cînd, cu numai cîteva zile înainte de premieră, a observat o spărtură într-una din oglinzile cele mari din foaier, a ameninţat cu încetarea lucrului, dacă oglinda respectivă nu ar fi fost îndepărtată pe dată. Iar la primirea plicului cu onorariul, a pus să se <<ajusteze>> suma pentru a se evita alăturarea a două cifre care, adunate, ar fi dat numărul... ştiţi dumneavoastră care. Un număr pe care nu pot nicidecum să-l reproduc într-un articol despre Vlad Mugur... Două sunt lucrurile de care se teme maestrul: prostia şi ghinionul. Forţe stihinice, de necontrolat, situate în afara ariei de acţiune a raţiunii, aşadar insensibile la argumente, la logică, la bun-simţ... Superstiţii de jucător? Desigur. Dar nu este orice mare artist, în fond, un fel de jucător? Căci ce altceva este arta cea mare, dacă nu un mare joc, un joc al mizelor mari, presupunînd, de fiecare dată, riscuri pe măsură?"*

Scanned with OKEN Scanner

Vocația de „cititor în pietre"

Mergînd pe urmele tradiției, Vlad Mugur a realizat la T.T. şi o comedie – **Crima din Strada Lourcine** de – surpriză de proporții! – „minorul" Eugène Labiche. Într-adevăr, marele regizor pentru care textul reprezintă un incitator al reveriei şi, implicit, al viziunilor de scenă, apelează de această dată la o piesă „prăfuită", bulevardieră, al cărei merit de luat în seamă rezidă în vioiciunea replicilor. Ridicarea în scenă a spectacolului a durat mai puțin de o lună, într-un „ritm occidental" care a surprins trupa, nevoită să se adapteze unui ritm intens în deprinderea rolurilor, fără pregătiri prea multe, ci cu plonjări „fără plasă" în viața scenelor, abordate direct, prin ridicarea vălurilor care acoperă textul. Ilustrația muzicală, încredințată lui Nicu Alifantis (cel care mai adusese la Piatra Neamț o şarjă de şlagăre „boeme" în **Nevestele vesele din Windsor**, 1978), a pus şi ea la încercare actorii şi în special pe Bogdan Talaşman (Lenglumé), care – spre stupoarea directorului de scenă şi a asistenților săi – a comunicat cu destulă întîrziere, după ce distribuția fusese definitivată, că nu are... ureche muzicală şi nu poate cînta în nici un fel. Vlad Mugur nu s-a pierdut cu firea, rezolvînd problema prin soluția „perturbatorului", al celui care produce anumite accidente de armonie în spectacol. În felul acesta, un alt efect comic venea să se adauge celorlalte.

Cred că această plăcere de a descoase permanent realul, da a-i absorbi misterul, provine din lungul exercițiu pe text, pe acel text care începe să palpite la „atingerea" sa de către imaginația regizorului – veritabil exeget al profunzimilor, pe care merită construite geometrii sugerate de semne secrete. Spectacolele lui Vlad Mugur sînt asemenea restituiri de taine, divulgate din cutele scriiturii. Cu **Crima din strada Lourcine**, el a vrut să dovedească faptul că textele bulevardiere – mai ales ele – îşi au aranjamentele lor criptizate, şarade adesea greu de suscitat, necesitînd provocări succesive sau – cum am văzut – luarea în considerație a oricărei instigații din partea realului, el însuşi păienjeniş de mirări şi halucinații. Revăzute prin prisma acestei vocații de „cititor în pietre" – ca să folosesc o expresie a lui Mircea Eliade – spectacolele sale au o stranietate care se instalează în planurile îndepărtate ale scenei, pentru a ajunge, încet-încet, în prim-plan. Inițial, credeam că e vorba de meşteşug, propriu experienței îndelungate în sălile de teatru. Mi-am dat seama, văzînd a doua sau a treia oară **Crima din strada Lourcine**, că la mijloc este o stare magică – imprimată actorilor, desigur – de a îndepărta pericole şi devalorizări pe care textul (şi scena) nu le merită. Protejarea textului de a nu fi agresat de tot ceea ce îi poate produce perturbări şi distorsiuni neavenite, împinse în exagerare, mi se pare punctul principal al sistemului teatral lăsat moştenire de Vlad Mugur.

Scanned with OKEN Scanner

Ascuns într-o lojă (VI)

Principala formă de represiune, la Orwell, este anihilarea, a fi considerat mort în viaţă. *"Acum, că se recunoscuse un om mort, era foarte important să rămînă în viaţă cît mai mult cu putinţă"*. Mi se pare că **1984** trebuie citit nu cu gîndul la ce a fost, ci cu spaima la ce va fi. Căci dublu gînditul, cele două minute de ură pe zi, Poliţia Gîndirii, Partidul Interior – cel cu salopete negre (extremiştii), lideri care inspiră frică şi farmec, deopotrivă, "extazul hidos al fricii", crimagînditul (crima esenţială care le include şi pe celelalte posibile), caracterul schimbător al trecutului (cu principala lozincă: *"cine controlează trecutul controlează viitorul; cine controlează prezentul controlează trecutul"*), Ministerul Adevărului, cel care fabrică un anumit adevăr şi-l dă de-a gata credulilor, toate acestea sunt instituţii ori atitudini oricînd recuperabile din experienţa bogată, acumulată în decenii întregi de menţinere a tăcerii, la noi şi în lagărul ce încă ne înconjoară să ne sufoce. Cîteodată mă întreb dacă ideea cu revoluţiile nu a fost cumva un şiretlic ingenios de a afla, pe scară largă, tot ce zace în firea fiecăruia, în latenţele conştiinţei, pentru ca tot acest spectacol al dării în vileag să fie folosit pentru o represiune mai subtilă şi mai diabolică decît cea pusă la cale de Lenin şi Stalin. Ca să nu mai spun că "dublugînditul" a rămas instinctul de supravieţuire cel mai frecventat în administraţie, dar şi în mediile economice. Rezum ce înţelegea Orwell prin dublugîndit şi îmi dau seama că reflexul acesta e bunul de larg consum cel mai vital al societăţii de azi, de la politician pînă la obscurul gazetăraş de provincie care bate în strună şefului de gubernie, într-o foiţă prăpădită: a fi conştient de veridicitatea totală, în timp ce spui minciuni construite cu grijă; a susţine în acelaşi timp două idei ce se exclud, ştiind că sunt opuse dar crezînd în amîndouă; a folosi lozinca împotriva logicii; a renega morala în timp ce o pretinzi mai tare; a crede că democraţia e imposibilă şi că Partidul tău, numai el, e promotorul democraţiei; a uita cu plăcere tot ce e necesar să uiţi; a aplica acelaşi proces procesului însuşi; a

Scanned with OKEN Scanner

provoca în mod conştient inconştienţa; şi în sfîrşit, a înţelege cuvîntul "dublugîndit" prin folosirea dublugînditului! Şi încă un lucru pe care îl deduc de aici: o civilizaţie a fricii naşte o civilizaţie a urii, lege socială pe care ultimii ani ne-au făcut să o verificăm din plin...

Minciuna este arma preferată a oricărei ideologii politice. *"Războiul ideologic* – susţine François Revel – *constă în arta de a elibera pentru a servi sau, mai exact, în a pretinde că eliberezi pentru a stăpîni şi mai bine. În a propovădui dezrobirea, spre a impune şi mai hotărît servitutea."*

„Actoria nu se învaţă într-o sală de conservator, ci pe stradă – declara Jean Paul Belmondo. *Trebuie să ştii să priveşti în jurul tău. Cînd îmi pregăteam un rol pentru scenă, mergeam noaptea jucîndu-mi rolul. Lumea credea probabil că sînt nebun. Am încredere în şcoala străzii. Aici am învăţat să dialoghez, aici mi-am găsit tipurile umane interpretate..."* Cîţi din actorii noştri se lasă în voia străzii, ca să-i deprindă firescul? Majoritatea cred mai degrabă în bagheta regizorului, care să-i conducă spre esenţa de credibilitate a rolului. Dar spontaneitatea, cine o probează?... Belmondo a fost unul din actorii mei preferaţi. În '68, ştiu că am văzut de vreo 5-6 ori **Pierrot le fou** al lui Godard, din care ştiam pe de rost multe replici de domeniul sfidării. Mi-au fost de folos, pînă la un punct, în jurnalistică, dar mai ales în critică, pentru acel curaj de a înfrunta necunoscutul lecturii – acea expediţie plină de primejdii.

Urga lui Nikita Mihalkov răstoarnă ecuaţia intens vehiculată în sociologia culturii: nu arhaitatea este copleşită, inundată, înăbuşită de modernitate, ci aceasta din urmă cedează încet dar sigur teren unei moşteniri vechi, imemoriale, conservate îndărătnic în stepele altaice sau mongole – la ceea ce civilizaţia Mediteranei se speria, la originile ideii de Europă, numind-o "barbarism". Invaziile din mileniul I nu au contopit atunci, ci au continuat într-o formă sau alta pînă în anii noştri (prin războaie, emigraţie etc.) şi ameninţă să devină o obsesie a începutului viitor de mileniu, cînd metisizarea pămîntului (amestecul de rase) va fi desăvîrşit. Urga este un fel de lasou cu care mongolii prind animalele din goana lor speriată, iar cînd fac dragoste o înfig în faţa iurtei, ca să nu fie deranjaţi. Ei bine, urga devine o unealtă emblematică pentru aceşti oameni stagnaţi într-o mentalitate şi într-un anume fel de a-şi concepe libertatea, cu care "vînează" noutăţile civilizaţiei de consum şi le adaptează ca pe nişte ciudăţenii precare. Şoferul rus din Irkuţk, rătăcit în acest univers, află că aici morţii sunt abandonaţi în largul stepei, că mongolii încă visează la Gingis-han, ca la un Mare Strămoş care le ţine trează rîvna de putere apusă, expansivă şi azi, dacă timpul le-ar deveni favorabil; că din cînd în cînd duhurile lumii dispărute sunt aduse de un nebun al locului, amestecîndu-le printre vieţile oamenilor; că orice aventură la oraş (un oraş de graniţă ruso-mongolă) se soldează cu gesturi în derîdere la adresa "revoluţiilor" care dislocă orînduiri, nu

Scanned with OKEN Scanner

însă şi tihna imemorială a pustiei asiatice. Este un amestec de timpuri în acest film subtil construit, care poate deruta privitorul comod – un timp arhaic-mitic se insinuează peste prezentul unei fericiri pierdute şi mereu recuperate, iar amîndouă acestea cad pradă unui prezent visător şi fragil, ameninţat de coşuri de fum şi televizoare profanatoare, dar care nu dislocă o mentalitate "nesimţită" în rezistenţa ei. Mihalkov realizează, cred, filmul său cel mai elaborat şi mai ermetic, dar şi cel mai polemic la adresa sfîrşitului Istoriei.

O vorbă a lui Giovani Papini îmi merge la inimă: *"Nici o lege nu-ţi interzice mila pentru cei fericiţi. Iar voi, imbecili ai sufletului meu, sînteţi fericiţi, nespus de fericiţi ? Fericirea voastră mă face să mă tem pentru viaţa voastră viitoare, fiindcă cerul n-a fost rezervat fericiţilor de pe această planetă."*

Odată cu impunerea de către Goethe a conceptului de *Weltliteratur* – observă Lucian Blaga într-un articol din 1931 – s-a petrecut, în cultura europeană, o mutaţie de principiu, cu urmări profunde în conştiinţa artistică, fie din nordul, fie din sudul continentului: *"etnicul nu mai este o fatalitate rigidă, de care nu poţi scăpa, ci fiziologie organică, structură plastică ce îngăduie creşteri sau schimbări"*. Pentru Goethe, *literatura universală* funcţionează ca un *"acord organic între diferite particularisme etnice"*, care se asimilează şi se influenţează reciproc, *"crescînd una pe cealaltă, un complex din care ţîşnesc înălţimi ce reprezintă esenţialul diverselor unităţi şi valori, în care particularul coincide cu universalul într-un nobil echilibru"*. Acest Goethe, *"naiv ca un primitiv şi înţelept ca un zeu"* punea de fapt chestiunea europenismului modern, în sensul recunoaşterii apartenenţelor, fără a se face neapărat caz apăsat de ele. Şuvoiul acesta dizolvă excesele, în favoarea unui asimilativ de esenţă, determinant în configurarea fizionomiei comune. Lupta cu etnicitatea orgolioasă, cu o fatalitate care în destule ocazii nu s-a abţinut să fie belicoasă, *"meteahnă organică"* a particularismului, începe, iată, cu Goethe, şi continuă după două secole, într-o Europă sedusă din ce în ce de utopia unificării.

Blaga vorbeşte într-un loc de înţelesul pe care ar trebui să-l dăm cuvîntului *aristocraţie*, ca denumire pentru cei mai buni, mai virtuoşi. Din acest punct de vedere, *"noţiunile de democraţie şi de aristocraţie nu se contrazic"*, nu se exclud unul pe celălalt. *"Presupunînd că poporul hotărăşte să se supună celor mai buni ai naţiunii în politică, în economie, în cultură – am avea o* democraţie aristocrată, *care ar fi idealul suprem de guvernare"*. În comunism şi post-comunism apare "rasa" aristocrată a mediocrilor, a proştilor în clan, care se înlănţuie coruptiv unii prin alţii.

Drumul între lumină şi *o altfel de lumină* (Sf. Augustin) – acesta este sensul vieţii. A raţiunii, a memoriei, a conştiinţei, a sufletului, a logicii mistice –

Scanned with OKEN Scanner

lumina este marea obsesie a naturii umane, "cultura" sa inițială ce se vrea mereu îmbunătățită, întreținută. Păstrarea acestei legături cu lumina inițială – printr-o mare punte a luminii lăuntrice – se produce prin contemplare sau prin relaționare (magie): a activa mereu o relație. În **Casa Luminii**, **C.L.**, multiplicarea lumilor se face prin opalinul luminii și prin combinatorismul său. /Comentariu la **Poemele luminii** /.

Există o comunicație tainică, nevăzută, între Eminescu și Blaga, între destinele celor doi poeți "deplini" ai literaturii noastre și s-ar cuveni demonstrat mai pe larg că tot ceea ce unul nu a reușit să ducă pînă la capăt, în afara poeziei și spațiului ei imaginar – mă refer la un sistem filosofic bine articulat și original, construit pe specificul sufletului nostru profund, la teatru, la traducerea integrală a unei capodopere universale, la un roman autobiografic (**Luntrea lui Caron** poate fi comparat cu **Geniul pustiu**) – a izbutit celălalt, inclusiv încheierea la fază de licență și doctorat al studiilor la Viena. Există anumite punți de coincidență între creațiile amîndurora, inclusiv în speculația vizionară a conceperii propriilor "lumi" poetice, explorate și relevate succesiv, ca să nu mai vorbim de teatru, sau chiar în domeniul gazetăriei, unde – fără să atingă prea înalte cote de fulminație politică – Blaga are și el la activ un număr important de articole cu tentă polemică, meritînd luarea aminte. Ambii au marcat puternic destinul poeziei românești, creind "curente" admirative și imitatori zeloși, nu în timpul vieții, ci după moarte. Și totuși, dacă nimeni nu se îndoiește de genialitatea lui Eminescu, discuțiile despre genialitatea lui Blaga ar fi mai anevoie de provocat și de susținut și aici motivele nu sînt greu de aflat: geniul tutelar al românilor este întronat, indubitabil, Eminescu, arhetip ce nu poate fi dislocat din conștiința istoriei literare, această *"groapă comună"* în care puține monumente rezistă intacte în prăvălirea timpului. Să acceptăm oare atît de ușor că Blaga este un avatar al Luceafărului, nicidecum un rival arhetipal al acestuia? Pe de altă parte, biografia blagiană este puțin accidentată, comparativ cu boemismul și sinuozitatea temperamentală a celuilalt, care a conferit ideii de geniu, o spectaculozitate și un ritm agitat greu de egalat. Olimpianismul de tip goethean al lui Blaga nu este, la noi, recunoscut ca atare și impus, drept model al genialității, ca la nemți. Lumea noastră literară pare inexorabil sedusă de autoritarismul cu care Eminescu îi ocupă dimensiunea profundă a ființei și Blaga va trebui să se mulțumească, poate nu multă vreme, cu postura de out-sider. Un out-sider de geniu...

Oricum, atmosfera decadentă a Vienei din a doua jumătate a secolului trecut rămîne cheia oricărei apropieri între aceste două spirite înfrînte de istorie.

Îmi dau seama de "cifrul" care se ascunde în articolul despre Weltliteratur al lui L. Blaga – în sensul că aspirația spre universalitate instituie marca marilor inițiați, de la Goethe încoace, prin sublimarea specificității (este aici și sensul operei blagiene, în ansamblul ei), devine decisiv nu numai pentru impunerea unui

Scanned with OKEN Scanner

concept, ci şi în fixarea unei existenţe active – *„ca o matcă vie în care printr-o firească mişcare ar fi chemate să se reverse strădaniile temerare ale diferitelor popoare"*. Există *"mari figuri"*, cum spune Blaga, înainte de Goethe: Dante, prea *"italian şi catolic"*, Calderon, *"prea spaniol şi frenetic"*, Shakespeare, *"prea englez şi individualism"*, Voltaire, *"prea galic şi raţionalist ca să fi avut înţelegere pentru alte particularităţi* etnice (subl. ns.) *în afară de ale lor"*; şi există o seamă de personalităţi, după Goethe – cele care, ca şi el, au ştiut *"să adîncească în literaturi străine cu mai multă empatie... fără să se teamă o singură clipă că ar putea să-şi primejduiască originalitatea"*. Condiţia aceasta a conferit un chip nou scriitorului, ca om al lumii, nu numai al unui spaţiu limitat. Există deci aceste două tipologii distincte, despărţite de prezenţa lui Goethe (reprezentant al amîndurora) şi mulţi din romantici au oscilat, la rîndu-le, între "lumea veche", limitativă, cu tendinţa de "a-şi exalta individualitatea", şi lumea nouă, dezmărginită, cu gustul expansivităţii, al asumării altor şi altor virtualităţi simbolice, fără nici o restrîngere predominantă. Aş risca să spun că Lucian Blaga are pentru noi meritul pe care Goethe l-a riscat prin impunerea conceptului de Weltliteratur.

Marii utopişti crează întotdeauna o replică la omul adamic: ei închipuie *ultimul om*, omul pre-apocaliptic sau trans-apocaliptic.

Pierre Jean Jouve despre Mozart: *"Un tragic extremism, rezolvat prin frumuseţe"* - observaţie definitorie oricărui geniu, inclusiv luị Eminescu.

"Cu cît este mai rău în lume, cu atît mai necesară este arta" – Andrei Tarkovski. Şi tot el: *"Arta este tentativa omului de a-şi construi crezul şi de a-şi exprima speranţa. Arta este deci o rugăciune"*.

Muzeul unei revelaţii este drumul sinuos al unei şoapte pornite din adîncuri.

Necruţătorul Oswald Spengler, în **Jahre der Entscheidung**, München, 1933: *"Bolşevismul e la el acasă în Europa Occidentală, din momentul în care concepţia lumii anglo-materialiste a cercurilor pe care le frecventau Voltaire şi Rousseau, ca elevi silitori, a găsit în iacobinismul Continentului o puternică expansiune. Democraţia secolului al XIX-lea este deja bolşevism, chiar dacă nu a avut curajul să meargă pînă la ultimele consecinţe. Bolşevism era la un pas de căderea Bastiliei şi de ghilotina care promitea egalitatea universală, de idealurile şi luptele de stradă din 1848, anul de tip occidental. Bolşevismul nu ne ameninţă, el ne domină"* (p.70). Tot el, mai departe: *"Comunismul plenar este triumful birocraţiei autoritare. Ca să se împlinească acest ideal e nevoie de dictatură, de* o putere teroristă, *de forţa armată, de inegalitatea între stăpîni şi sclavi, dintre cei ce comandă şi cei ce ascultă, într-un cuvînt, de sistemul de la Moscova"* (p.93).

Scanned with OKEN Scanner

Comentariul lui Raymond Aron: *"Spengler împinge la extrem o idee curentă: din filosofia Luminilor se ivesc, împreună, şi democraţia liberală şi socialismul. Acesta din urmă prezintă ideile celuilalt şi promite realizarea lor, nu prin activitatea liberală a tuturor şi a fiecăruia, ci prin autoritatea statului şi a colectivităţii"* (Cf. **Plaidoyer pour l' Europe décadente**, Robert Lafont, 1977). Nu cumva idealul acestei interacţiuni se împlineşte cu adevărat abia în post-comunism, cu pretenţiile lui de a recupera şi adapta capitalismul?

Expresia lui Chateaubriand despre romantici – *„ces imbéciles croyants de Liberté"* – a dat şi titlul unei cărţi de Michel Bodaert (Hatier, 1991), cu aventurile de tinereţe ale romantismului. De două categorii – unii voind să agite ritmul Istoriei care "se face" de la sine putere, urmărindu-şi destinul; alţii cărora le place să facă ei Istoria, să se considere determinanţii săi decisivi şi oportuni - romanticii, cu naivitatea lor violentă, rezistă pînă în zilele noastre.

Roland Barthes, despre pregătirea textului spre a fi publicat (de la dactilografie, corectură, tehnoredactare la punerea în pagină) – un soi de "toilette a mortului" – *„îmbălsămăm frumos vorba ca pe o mumie, pentru a o face eternă".*

Cîte ceva despre democraţia post-modernă (idei de articole): disoluţia politicului într-o infinitate de micro-conflicte; absenţa (imposibilitatea) perspectivei globale adevărate pentru o zonă sau alta a lumii; dezintegrarea ţesutului social; aspiraţia comunitară, ca solidaritate post-modernă; televiziunea, în societăţile devastate de creşterea inflaţiei şi dorinţei de modernizare rapidă, produce o fascinaţie mediatică de tip compensator.

Orice revoluţie este în primul rînd un fapt cultural, tinzînd la scoaterea populaţiei din scepticism şi prudenţă mută. Timpuri de revoluţie (după P. Vayssière): instituţionalizate; marxiste şi prelungirea lor; de palat; marginea împotriva centrului. Tipurile de revoluţie ale anului 1989: revoluţia de catifea (Vaclav Havel); revoluţia negociată (Laszlo Bruszt); "refoluţie" (Thimoty Carton Ash), revoluţia fără revoluţionari (Francois Fejtö) – iar pentru România: "revoluţia furată", "revoluţia emanată", "revoluţia marii minciuni".

Mă interesează cel mai mult zonele obscure ale textului, cele care fie, criptizează sensul, fie se abţin să ducă un gînd pînă la capăt, sugerînd, dînd şansa imaginaţiei să se remarce.

"Treaba provincialilor este să viseze. Însă marii scriitori oferă această particularitate: cu visurile lor de provincie sau de cartier, ei devin visători universali" (François Bott, despre Umb. Saba).

Scanned with OKEN Scanner

În foarte devremele unei vieţi pot fi descoperite trăsăturile, deviaţiile şi tarele din tîrziul ei.

Omul adamic era un om liber, într-o libertate desăvîrşită şi perfect naturală? ori poate tocmai starea paradisiacă îi crease o voinţă, acomodarea la desfătare şi putinţa de a auzi glasul lui Dumnezeu, cum spune Sf. Vasile cel Mare, semnificînd o *altfel* de libertate, comparabilă cu aceea a îngerilor şi arhanghelilor, nici ea perfectă, ci în "ocrotirea" Binefăcătorului? libertatea ca răsfăţ a simţurilor a fost cumva imputaţia cea mai mare ce i s-a adus omului adamic? înseamnă atunci că speculaţia comunistă, conform căreia omul va recupera această "deplină bunăstare" nu făcea decît să consacre o a doua avortare şi expulzare de la sînul dumnezeiesc, ceea ce s-a şi întîmplat. *"Astfel a ajuns îndată afară din rai, afară de petrecerea cea fericită, rău nu din constrîngere, ci din neînţelepciune ("aboulia" grec.). De aceea a păcătuit de voinţa rea şi a murit din pricina păcatului"* – spune Vasile cel Mare, unde Părintele Stăniloae traduce *abulia* prin *"neînţelepciune"*, deşi acesta nu acoperă întru totul starea de iraţionalitate şi alienare, de care omul adamic – se pare – suferea chiar în Paradis. Părintele Stăniloae comentează mai reţinut conceptul de "abulie", însemnînd *"imprudenţă, în parte lipsă de voinţă, o lene a voinţei"*, adică punerea în stare de negativitate a exigenţelor dumnezeieşti. A pune *plăcerea* ca idealitate a unei evoluţii sociale înseamnă nicidecum apropierea de edenitate, ci îndepărtarea şi mai tare de aceasta. Sclavie ! "Nebunia" lumii moderne este îndepărtarea de fondul spiritual, singura rezervă de libertate a omului.

"Omul e liber numai dacă e liber şi de sine pentru alţii, în iubire, dacă e liber pentru Dumnezeu, sursa libertăţii, pentru că e sursa iubirii" - conchide Prea Înţeleptul Dumitru Stăniloae.

Atrofierea unor instincte, prin excesiva lor pricinuire: atrofierea democraţiei prin supraclamarea democraţiei; atrofierea libertăţii prin supraclamarea libertăţii etc.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

DETECTORUL DE NUANŢE
Avanpremiere, comentarii şi cronici de spectacole

Din cele aproximativ 230 de premiere care au văzut pînă acum lumina rampei la Teatrul Tineretului, am vizionat peste 180. Vreo 50 din ele îmi lipsesc în memorie din varii motive – fie nu mă aflam în Piatra Neamț (între ultima clasă de liceu şi perioada studenției), fie nu am dorit să văd anumite spectacole, presupunînd că sînt foarte slabe şi nu merită pierdut timpul, ori din cauza prezenței pe afiş a unor actori care-mi erau nesuferiți în viața de toate zilele etc. Totuşi, cu 180 de spectacole în lista personală, mă pot considera astăzi unul din cei mai fideli spectatori ai T.T. -ului, dacă nu cumva unul cu totul redutabil, deşi nu asta cred că este important. Important, în ceea ce mă priveşte, este faptul că am participat la evenimentele majore ale acestei instituții, la momentele de mare înălțime care i-au marcat destinul, iar acestea nu au fost puține. Despre multe din spectacolele văzute am avut prilejul să scriu avanpremiere, cronici dramatice, interviuri cu realizatorii. Puține au rămas ignorate, necomentate în diverse retrospective. N-am ținut evidența acestor intervenții, dar ştiu că ele au reprezentat o pasiune statornică, dezvoltată în paralel cu critica literară.

Pe de altă parte, nu m-am considerat neapărat exeget teatral sau „de specialitate", ci pur şi simplu un spectator dispus să scrie despre ceea ce vede, un cronicar în sensul propriu al cuvîntului. S-au adunat, iată, pagini multe de notații pe marginea reprezentațiilor la care am fost martor, dar şi a culiselor şi dacă mă încumet acum să le reunesc într-o carte, aceasta se datorează amprentei de document dobîndite în timp, ceea ce le transferă într-o altă dimensiune.

Există cel puțin o constantă miraculoasă în „istoria" de peste patru decenii a T.T.-ului. Marii regizori care i-au trecut pragul au creat, în timp, o „rețetă" a

succesului, care – studiată mai atent – poate explica celebritatea constantă a instituției: fiecare a pus în scenă cîte două spectacole – unul experimental, de meditație asupra artei teatrului și a resurselor ei de expresivitate, celălalt de destindere, de captare a publicului și a dorinței sale de delectare, în registru hedonist.

De la Andrei Șerban și Cătălina Buzoianu la Mihai Măniuțiu și regretatul Vlad Mugur, această strategie instalată instinctiv, fără un program sau o teoretizare prealabilă, a funcționat prodigios și provocator, punînd în stare de seducție atît cronicarii și exegeții, cît și spectatorii obișnuiți, nu întotdeauna dispuși să se entuziasmeze la aventurile narcisiste ale regizorilor. De altfel, toți directorii de pînă azi ai teatrului pietrean, în tradiția deschisă de Ion Coman – căruia i-au urmat: Eduard Covali, Emil Mandric, Gheorghe Bunghez, Cornel Nicoară, Mircea Zaharia, Nicolae Scarlat, Corneliu Dan Borcia – au stat mereu cu un ochi deschis spre București, atenți la ceea ce e mai nou, mai promițător, mai performant pe piața teatrală, și cu un alt ochi de veghe spre publicul propriu, de acasă, dornic – ca peste tot în lume – să se amuze, să se „recreeze" utile cum dulci la o reprezentație. Din acest punct de vedere, a existat o afinitate bine întreținută între pretențiile estetice ale protipendadei teatrale și pragmatismul firesc al relației cu omul de stal obișnuit.

Firește că au fost suficient de mulți regizori, de la Victor Ioan Frunză la Al. Darie, care nu au respectat, nu au putut aplica rețeta amintită, din varii motive. Probabil de aceea, prezența lor în viața T.T.-ului nu s-a soldat cu influențe puternice și de durată, capabile să marcheze destinul trupei și al unora dintre actori. Se adaugă mulți alți directori de scenă care au dat relief și diversitate afișului fiecărei stagiuni, prin chiar trecerea lor rapidă și felul de a sonda cu mijloace neașteptate pînzele ideatice de profunzime ale textului. Imagini ale acestei diversități stilistice, cu acumulări de speranță și eliberări de energii creatoare, s-au acumulat, în timp, în cronici și dialoguri ad hoc, devenite pagini de amintire, de folos celor ce vor încerca să alcătuiască alte și alte „istorii" și sinteze asupra devenirii T.T.-ului.

Cronica personală a lui Laonic

Apelînd la piesa subintitulată „aproape istorică" de Paul Corneliu Chitic – **Cronica personală a lui Laonic** –, T.T.-ul nu face decît să-și consolideze o constantă repertorială - problematizarea prezentului, prin cufundarea, fie și numai pretextuală, în trecutul istoric. Persistă în spectacol atmosfera sumbră, apăsătoare, de răceală medievală. În definitiv, de la Shakespeare pînă la Anouilh și Peter Weiss, dominanta dezbaterilor furnizate de reconstituirile (sau reactualizările) misterelor apuse, degradate de scurgerea timpului, a constituit-o fascinația puterii însingurate, izolate, strivite tragic. P.C. Chitic procedează și el la sanctificarea eroului său, care se sacrifică ideii de dreptate. Copleșit de mirajul acestei dreptăți

Scanned with OKEN Scanner

absolute, dobîndite prin ratificarea puterii represive, Ţepeş Vodă devine un admirator incurabil al Nebuniei (dacă vreţi, în sensul consacrat de Erasmus de Rotterdam – personalitate marcantă a Renaşterii, contemporan ideatic cu Ţepeşul vizionat de noi). Piesa îşi dobîndeşte originalitatea de-abia printr-o astfel de prismă: „elogiul" acesta al Nebuniei este dramatizat de Ţepeş, care joacă de fapt cu boierii lui ceea ce numim „teatru în teatru". El este un lucid numai pentru sfetnicul său, Laonic Chalcocondyl, personalitate la fel de luminată, faţă de care nutreşte o nețărmurită admirație. Pentru restul curții, inclusiv pentru Doamna sa, Dracula trece drept un nesăbuit, un coleric care merită să moară cu orice preț. (Vlad: *„Mă tem că nu i-am convins pe curtenii mei că sînt nebun cu adevărat. (...) Încep să mă simt singur. Trebuie să fii nebun să vrei să faci dreptate, cînd şi eu şi ei nu găsim altă cale decît aceea de a lua viaţa altora."*)

Spre a le da dovada supremă a autenticității nesăbuinței sale, domnul îşi sacrifică în cele din urmă singurul spectator de pe scenă, care a pătruns din umbră taina crudului, dar eficientului său joc pentru Putere. De acum încolo, o dată cu răpunerea cronicarului Laonic, actele sale se succed fără nici o noimă, umezite de sînge şi de răcoarea zidurilor. Sfîrşitul eroului survine martirizat pînă la demență: suprema dreptate pe care doreşte să o comită pe pămînt îi este refuzată de călău – tragerea printr-o țeapă improvizată a şobolanului din temniță (anecdotă preluată din narațiunile germano-ruse despre domnitor) – act la fel de gratuit ca şi nebunia sa de la curte.

Regizoarea Magda Bordeianu, care-şi face debutul pe scena unui teatru profesionist (anterior a montat cîteva spectacole emoționante la Teatrul studențesc „Podul" din Bucureşti, aspirînd o vreme la montări de avangardă, deşi lucra cu artişti amatori studenți), a sesizat nuanțat trimiterile piesei şi a renunțat la motivațiile retorice, cu replici greoaie, romantice pe undeva, ale luptei pentru putere. Ea redescoperă, cu alte mijloace, un „teatru al teatralității", cum denumea mai de mult Bernard Dort spectacolele în care nu asistăm nici la o descriere (fie ea şi obiectivă a realității istorice), nici la vreun manifest revoluționar propriu-zis. Avem de-a face cu o exagerare voită a istoriei, punîndu-se în discuție însă deliberat viziunea noastră despre mersul ei, în general. *„Reprezentația teatrală se critică ea însăşi ca teatru"*, ca artificiu şi ne deschide fereastra spre înțelesul politic al istoriei. De aici pînă la teatrul politic adevărat mai este doar un pas.

Exagerarea explicitată anterior aparține în întregime regiei, care salvează tenta, oarecum banalizată pe alte scene românești, a retranspunerii nude a textului unei piese istorice. Măsura-şoc: spiritualizarea lui Vlad Ţepeş, care şi-a găsit un fericit studiu din partea actorului Alexandru Drăgan. Jocul său reflexiv este imposibil să nu trezească controverse – de ce aşa şi nu altcumva? Dar comentîndu-i atitudinea nefirească, comentăm în fond tot ceea ce reținem noi înşine din istorie, ceea ce ştim noi despre Vlad Ţepeş ş.a.m.d. Ajungem să depistăm astfel turnura inteligentă a întregii parabole.

Scanned with OKEN Scanner

La rîndul său, Constantin Cojocaru în Laonic, completează prin discreţie şi smerenie cultul cronicarului pentru supra-oameni, care joacă halucinant pe scena turnantă a istoriei. Întruchipînd-o pe Doamna, Lucia Doroftei a fost la început statică, dezumanizată, cînd pune la cale crima şi jalnică în faţa propriei morţi (admirabilă cu totul în prima ipostază). Grupul boierilor a găsit suficiente resurse de diferenţiere psihologică, de fapt atîtea cîte erau necesare fiecărui uneltitor. Corneliu Dan Borcia, Ieronim Crişan, Alexandru Lazăr, Constantin Ghenescu şi-au propus să sugereze nişte marionete în prima parte şi au reuşit cu brio. În cea de-a doua, în rolurile fiilor boierilor răposaţi, s-au substituit cinismului inchizitorial cu care prezentul îşi biciuieşte totdeauna capetele luminate. Intrigantul curţii – Uar – a fost un Iuda convingător, diabolic, graţie intuiţiei actoriceşti a lui Boris Petroff. Să mai adăugăm tristeţea amară a Eugeniei Balaure (Slujnica), în memorabila secvenţă a curăţirii sîngelui cu cîrpa udă a uitării. Întregul spectacol este realizat cu fineţe, ocolindu-se risipa de gestică inutilă. În aceeaşi notă de discreţie se încadrează şi plastica decorului realizat de Mihai Mădescu, căci viziunea sa intră în rezonanţă perfectă cu drama sumbră a eroului.

(„Ceahlăul", 23 septembrie 1969)

Arca bunei speranţe

Arca bunei speranţe de I.D. Sîrbu îmbină, dacă este totuşi cazul să vorbim de influenţe, paradoxul şi tentaţia grotescului din teatrul lui Dürrenmatt şi Max Frisch cu patosul liric, efuziunea sentimentală şi aforistică din teatrul parabolic francez al lui Jean Giraudoux şi Anouilh, dar şi din construcţiile mitice ale lui Lucian Blaga. Împreunarea este măiestrită şi rezultatul, departe de a fi un hibrid, ţinteşte deliberat poate zone mult mai apropiate de sensibilitatea spectatorului obişnuit, facilitîndu-i înţelegerea propunerii subtextuale.

Se poate simplifica cu răutate sau nu mesajul piesei sau, în interpretări pripite, rostul personajelor este posibil să stîrnească vulgarizări (unele apar şi în caietul program – suprapunerea forţată a cîtorva personaje trăsăturilor definitorii a cîte unui continent. I.D. Sîrbu este un bun cunoscător al artei scenice şi el ştie să captiveze simultan prin fabulaţie clară şi prin replică spirituală orice spectator. Reluarea şi modernizarea legendei cu arca lui Noe este un pretext, nu ştim în ce măsură şi o frînă adusă imaginaţiei, care numai aparent face caz de libertatea ei. Dar acolo unde imaginaţia nu mai poate reface absurdul parabolic, intervin resursele poetice ale autorului sau predispoziţiile sale vizionar-estetice. Speranţa este un miraj şi într-o asemenea accepţiune cuvîntul e mai apropiat de artist decît moralistul rece sau ironist. Din dualitatea aceasta, spectatorul profită la maximum doar de poetul I.D. Sîrbu. Căci, cu excepţia construcţiei în ansamblul ei şi a cîtorva rezolvări inteligente, pilduitorul ratează în parte imaginea perfectă a pildei sale, neajungînd la vibraţia plină de tragism a complicatei conştiinţe moderne. Simbolul

Scanned with OKEN Scanner

se infiltrează cu uşurinţă şi nu ne înşelăm dacă afirmăm că finalul îl prevedem încă de la primul act. Nu, fără îndoială, nu este posibil un glosar explicativ al personajelor întîlnite în piesă. Fiecare are on mesaj, o idee în spate şi în funcţie de cum interpretăm mirajul arcei, încărcătura ideatică se lasă scoasă la iveală în mod firesc: o imagine de chintesenţă a umanităţii, aflată între două cataclisme sau între un cataclism şi o înseninare. Speranţa revenirii la linişte este expusă cam strident, printr-un discurs nu tocmai scurt al lui Noe, în actul I. La fel de infantilă apare şi alegoria porumbelului care nu mai vine din depărtări. În schimb, puritatea feminină pusă să aleagă între goana ridicolă în a stăpîni totul (Sem şi Ham) şi candoarea reîntoarcerii la tihnă şi meditaţie (Jafet), optînd pentru aceasta din urmă după o încercare-test de elucidare a fiecărei variante, constituie o frapantă dezbatere, rezolvată în chip necesar paradoxal. („Paradoxul poate fi evitat de dramaturgi tot atît de puţin ca şi de logicieni. Cine înfruntă paradoxul, se supune realităţii" – Fr. Dürrenmatt). Este după părerea noastră, una din cele mai interesante şi mai esenţiale propuneri oferite în teatrul nostru din ultimii ani şi încercarea nu va trece desigur neobservată. Ceea ce însă rămîne fără ecou este tocmai finalul, unde chemarea sfîşietoare a Arei nu atingte decît o coardă din cele cinci obligatorii ale disperării. Astfel, rămînem dezamăgiţi de raţionalizarea ultimei scene, dar îndeajuns de emoţionaţi de rest pentru a putea continua asimilarea semnificaţiei majore a montării.

Regizorul Călin Florian a recuperat prin elaborarea alegorică unele scăderi ale piesei, după cum a subliniat cu măiestrie momentele de strălucire din text. I s-ar putea reproşa totuşi sărăcia inventivă în cazul unor momente care puteau fi lesne „salvate" regizoral. Scena – terminus l-a depăşit şi pe el, impresia de artificios învecinîndu-se cu cea de banalitate. La reuşita spectacolului contribuie însă din plin o echipă de actori de o sinceritate interpretativă remarcabilă. Cei şapte distribuiţi în piesă recreează acea lume măcinată de pasiuni şi gînduri pe care a imaginat-o I.D. Sîrbu, dar pe care a concretizat-o textual cu oarecari inconsecvenţe. Desigur, neuitat rămîne dialogul din actul al II-lea: Ara – Jafet (Carmen Galin – Al. Drăgan), scenă de rafinament compoziţional şi virtuozitate, o dovadă în plus a măiestriei şi profunzimii incontestabile atinse în ultimul an de cei doi tineri actori. Ceilalţi fii ai lui Noe – Sem şi Ham (Al. Lazăr, Corneliu Dan Borcia) au avut dezinvoltura necesară pentru rectiliniul personajelor lor. Cornel Nicoară şi Adria Pamfil Almăjan (Noe şi Noah) au smerenia potrivită cu sfaturile pe care le împart pe fundalul conflictului principal. Personaj mai mult de operetă, Protos, interpretat de Valentin Uritescu nu reuşeşte să evite tenta de bufonerie şi artificiu „adăugat" spre a face să se rîdă neapărat de ceva.

Poate la un început de stagiune, drama lui I.D. Sîrbu ne-ar fi entuziasmat. După trei piese de rezistenţă vizionate anterior, dar mai ales după excepţionala montare cu **Woyzeck**, **Arca bunei speranţe** obţine ofrande mai puţine, însă atestă dorinţa Teatrului Tineretului de a nu rupe contactul cu dramaturgia originală.

(„Ceahlăul", nr. 675, 23 aprilie 1970)

Scanned with OKEN Scanner

Eduard Covali, regizorul liric

Vieţi paralele de Ovidiu Genaru (poet respectat, care pentru a doua oară, după piesa **La margine de paradis**, montată nu de mult la Bacău, îşi încearcă norocul în lumea teatrului) aduce în discuţie ceva din frămîntările şi agitaţia vîrstei aflate mereu le răscruce. Acomodat cu exigenţele rampei, Ovidiu Genaru scrie un teatru nu poematic, nici poetizat măcar, ci al decupării unor stări de „criză" lăuntrică, un teatru al interogaţiilor şi dezbaterii vii. Aventura sa dramatică pare întru totul ruptă de experienţa lirică, autorul **Patimilor după Bacovia** continuînd şi aici ofensiva sa împotriva celor adăpostiţi la gîndul agoniselii călduţe şi al fricii de nou, de schimbare, de primenire a ideilor.

Paradoxal, cînd pe scenă abundă întrebările – şi autorului nostru îi place să scormonească vindicativ în biografia personajelor – rezolvările rămîn suspendate în rîvna observaţiilor minuţioase. Este ceea ce se întîmplă şi în spectacolul de la Piatra Neamţ, unde expozeul conflictual – aducerea pe calea cea bună a unui june pierde-vară, fecior de bani-gata – se datorează unei treziri neaşteptate, cu implicaţii erotice, a acestuia, în accese de furie (Alexandru se vrea un „tînăr furios"), vizînd despărţirea de o mentalitate vegetativă, încurajată de cei din jur. Imberbul personaj al lui Genaru strigă la un moment dat, pus, firește, pe fapte mari: *„Vreau să fiu eu însumi!"* – şi sinceritatea sa bruscă – şi nu neapărat convingătoare, fiind lipsită de resorturi plauzibile – stîrneşte o reacţie în lanţ, care zgîlţîie din temelii întreaga familie, o familie întemeiată pe destul fals afectiv şi ipocrizie. Dincolo de tonurile uşor bulevardiere ale piesei, izbitoare rămîne în **Vieţi paralele** francheţea replicii – tăioasă, aspră, răscolitoare uneori – cultivată de un autor care exersează ironia, împinsă nu o dată spre grotesc.

Regia lui Eduard Covali nuanţează cu discreţie intenţiile lui Ovidiu Genaru, conferindu-le o concreteţe nu doar de atmosferă. Ruptura între generaţii e surprinsă firesc, neacordîndu-se credit nici uneia dintre „părţile" intrate în conflict. „Criza" lui Alexandru, tînărul recuperat peste noapte din rîndul celor ameninţaţi cu ratarea, devine treptat acidă, necruţătoare, în transpunerea degajată a lui Florin Măcelaru, actor cu resurse, care aici oscilează între non-conformism şi boemie. În Liz, fetişcana care declanşează risipa de sinceritate în familia Feneşan, o reîntîlnim pe Carmen Petrescu, insuficient de credibilă, cu destul farmec în final, cînd lasă a se înţelege că zbaterea orgolioasă a flăcăului salvat de ea nu va fi inutilă. De loc noi, deşi în vervă, cînd apasă pe coardele de nuanţă ale grotescului, ni s-au părut Traian Pârlog, în Dumitru Feneşan, omul care adoptă multe din felul de a fi al clasei pe care se laudă că a îngropat-o, apoi Eugenia Balaure, într-o uzată Meri Feneşan, cu oroarea ei aşa-zis aristocrată faţă de vulgarităţile soţului, şi, în sfîrşit, Valentin Uritescu, în rolul unui actor ratat, pozînd ba în nebun, ba în raisonneur, flecar şi pitoresc. Fără excese de zel, scenografia lui Vasile Jurje este în nota sobră, trudnică a lecturii piesei, în ansamblu.

(„Cronica", nr. 42/21 octombrie 1977)

Scanned with OKEN Scanner

Dilatarea impostorii

Dacă este adevărat că actorii sînt creatori de personaje, nu e mai puțin adevărat că și personajele crează, la rîndul lor, actori, modelîndu-i spre un anume „gen" sau textură dramatică. Am riscat această scurtă acoladă introductivă, pentru a aduce în discuție evoluția interesantă a unui actor, Gheorghe Dănilă, din cei mai talentați lansați la Teatrul Tineretului: văzîndu-l în **Slugă la doi stăpîni,** toată lumea a fost de acord în a-i recunoaște înclinația spre comedia barocă, încărcată de torsiuni bufe și gaguri. Distribuit mai apoi în **Cuibul (Paradis de ocazie)** de Tudor Popescu – adevărată șansă, dacă ținem cont de succesul „fabulei" esopice închipuite de regizorul Valeriu Paraschiv – el și-a îndreptat talentul spre satira densă, cu accente maliționase pe fiecare gest și cuvînt, învățînd să dilate impostura, să-și facă măruntă înfățișarea cînd imită umilința servilă, să și-o lungească atunci cînd intră în pielea grandilocvenței agresive, ori să parodieze aluziv spășenia falsă, de ședință, în cazul fățarnicului autocritic. Cu noua comedie a lui Tudor Popescu **Dulcea ipocrizie a bărbatului matur,** Dănilă nu face decît să continue în alt registru, dar cu aceeași vivacitate, "tema" de studiu începută în **Cuibul**.

De altfel, cele două piese comunică între ele, nu numai pentru faptul că replica acidă aparține aceluiași dramaturg – foarte solicitat de repertoriile multor teatre –, ci și prin punțile prelungitoare existente între tipologiile aduse în discuție. Directorul Duncu e urmărit acum în ipostaza sa domestică, sub numele de Dinu, după cum și celelalte apariții din **Dulcea ipocrizie...** își au corespondențe ori trimit involuntar la tușe și contururi trasate anterior. Este meritul regizorului Eduard Covali de a fi selectat, în mare, pentru acest spectacol, interpreți deja rodați cu teatrul lui Tudor Popescu, dînd chiar impresia de început de „serial", într-atît de vizibil e continuată precedenta montare. Încercînd o apreciere succintă, observ la acest autor preferința pentru incursiunea moralistă în banal, a cărui dezarticulare minuțioasă scoate la iveală parveniți, lingușitori, delatori ipocriți, toți purtînd masca de toată ziua a corectitudinii. Rîsul devine aici jovial, profilactic, fără tendințe de crispare (cum se întîmpla în neuitata scenă a manechinelor, din **Cuibul**), fiind vorba de păcatele obișnuite ale omului comun, surprins în universul sentimental-monoton al căsniciei. „Ipocrizia" de sufragerie a șefului e tratată, de aceea, cu bunăvoință, la modul indulgent-cordial cu care sînt consolați – pentru că tot veni vorba de seriale – eroticii clanului Ewing din Dallas.

Actori creați de roluri

Eduard Covali a subțiat, de altfel în tonul piesei, grotescul, abia schițîndu-l: și-a impus, totodată, exigența onorabilă (și fecundă) de a valorifica valențele actorilor pînă la a se lăsa „creați" de propriile roluri. În Dinu, Gh. Dănilă nu e doar soțul căzut în capcana unei escapade eșuate, ci mai mult decît atît, un ins cu un

Scanned with OKEN Scanner

reflex format al imposturii, probînd virusul unei perfidii cronice, de ansamblu, în „paradisul" menajer dar şi în „funcţie". La fel de ieşite din cadrele simplei ipostaze de mătuşă zburdalnică este şi Eugenia Balaure, venită dintr-o antologică „tovarăşă Frîncu" şi realizînd acum nici pe departe o detectivă de cvartal, ci un chip mai nuanţat, de iscoadă curioasă şi delatoare. În Ioana, Marina Maria are un umor înţepat, strident, de tiranică dădacă hiper-conjugală, replicînd torenţial, în accese. Degajat, cu risipă de spontaneitate, este şi Cristian Motriuc, în ofiţerul de miliţie Grămăjoară, apariţie simpatică şi condimentată sec. Celor patru li se adaugă Virginia Rogin, într-o Otilie frivolă, fals ingenuă şi pînă la un punct enigmatică (oricărei Otilii, de la Călinescu încoace i se atribuie o „enigmă"), mobilul tentaţiei nurlii, din care se iscă zarva culpabilităţii „bărbatului matur" – şi Valentin Uritescu, vecinul „de sus", săritor la nevoie, ambii debutanţi în ... comediile lui Tudor Popescu (co-starring, pe generic), dar uşor adaptabili atmosferei lejere a montării. Scenografia luxoasă, expozitivă, rece a lui Vintilă Făcăianu şi capriciile muzicale presărate de compozitorul Vasile Spătărelu împodobesc acest spectacol voios, în care doar finalul, unde se face caz abuziv de o împăciuitoare cravaşă de cavalerist, aduce o neinspirată notă distonantă.

(„Cronica", nr. 18 – 744/28 aprilie 1980)

Program special L.B. sau mizeria benzii magnetice

La un interval relativ scurt, Al. Tocilescu – regizor cu certă predilecţie pentru parodia densă, împinsă spre sarcastic – revine la trupa Teatrului Tineretului, cu care a împărţit controversele şi mai apoi succesul cert în jurul spectacolului **Nevestele vesele din Windsor** (considerat de unii critici printre marile izbînzi teatrale ale deceniului opt pe scenele noastre). Piesa britanicului post-furios Stephen Poliakoff, **Program special L.B.** (**Sugar City** în original, **Cum se numesc cei patru Beatles**, în traducerea lui Florian Pitiş, pe scena „Bulandra") apare tot ca un musical a cărui „morală" finală speră să treacă mai uşor din naraţiunea scenică în viaţa cotidiană a spectatorului tînăr.

L.B., alias Leonard Brazil, disc-jockey la un post local de radio, ins inventiv, puţin romantic, impulsiv, cabotin pînă la savoare şi vorbăreţ cum şade bine unei asemenea meserii, ţine de urît zi şi noapte, din „cuşca întunecoasă" a studioului său, ascultătorilor de toate gusturile, mai ales celor imberbi, mereu nerăbdători cu noutăţile disco. Pentru aceşti adolescenţi cu urechea lipită de emiţătoarele date la maximum, L.B. este un idol, ştiind să le incite beţia impulsurilor muzicale, să o amplifice delirant. Iată însă că la un moment dat, graţie unui concurs cu probe excentrice, omul de la microfon încearcă să-şi sondeze beneficiarii, să vadă ce se întîmplă şi dincolo de perdeaua de unde, expediată precipitat, în virtutea maladivului gust al modei. Fetele alese drept eşantion, acest conglomerat „sugar city", placid şi instinctiv în a asculta orbeşte de „ordinele"

Scanned with OKEN Scanner

ascunse în norii sutelor de volți-putere, se dovedesc a fi însă decepționant de mediocre, vulgare, monstruos de inculte și chiar afoane, muzica fiind pentru ele o ingenuă uzură, aidoma gumei de mestecat, spre a umple (sau a goli) timpul. Dar și drăgălașele funny-girls vor avea, în ciuda rudimentarității lor plebee, mici dezamăgiri în contact cu insalubrul studio, așezat pe un morman înfricoșător de benzi magnetice devenite deșeuri, loc unde domnește trucul și falsul, veselia contrafăcută, senzația de „creier spălat".

Ajung astfel față în față imbecilitatea de pe stradă și pangligarul D.J. care întreține, conservă această stare de stupiditate voioasă, produs de jocul de-a kilometrii de bandă magnetică. Lucid în această confruntare zvăpăiată rămîne doar temperamentalul disc-jockey care, plin de remușcări, zgîlțîie din răsputeri „miss Media" sa, supra-drogată de ritmuri. *„Ce se întîmplă cu voi, puștii?"; „parcă ești de pe o altă planetă"; „trebuie să refuzați ce vi se dă de-a gata"; „poți arunca orice în balta asta murdară"* – iată cîteva replici tăioase, răzbătînd printre talazurile rock și funcky, ce sună – cu cît ne apropiem de deznodămîntul dramei – din ce în ce mai straniu, în sălbăticia lor deșartă. Finalul aduce lovitura de teatru: imediat ce L.B. face publică „promovarea" sa la un canal național de radio, cu bătaie mai lungă, înverșunata Nicola Davies – a cărei trezire din beția muzicii se dovedise imposibil de realizat – își descarcă pistolul în ființa idolului. Presupusul diavol de provincie din spatele microfonului se arătase a fi nu un robot flecar, ci o conștiință prevestind și acuzînd profilarea unei epidemii.

Un D.J. tentacular

Deși se întinde spre aproape trei ore, spectacolul lui Al. Tocilescu este captivant și cît se poate de fidel în a face lizibile tonurile grave ale scenariului. Protagonist, ca și în **Nevestele vesele...**, este iarăși Cornel Nicoară, pentru care regizorul se pare că nutrște anumită predilecție, deloc gratuită: interpretul lui L.B. face parte din rîndul actorilor robuști în permanenta lor dorință de noutate, de autodepășire. După un Falstaff de zile mari, Cornel Nicoară face acum un disc-jockey lucid și debordant, amestec de irascibilitate și lirism, eșuat în mormane de role și entuziasmînd printr-o locvacitate supraturată. Descoperirea acestui spectacol este proaspătul absolvent al IATC, Răzvan Ionescu, realizînd aici pe Rex, șmecherul ucenic la școala vervei lui L.B., a cărui uzurpare o uneltește ambițios, colecționînd brutalități și anecdote grosolane. Dintr-o partitură ce putea trece lesne în umbră, tînărul debutant pe scena T.T. vine să accentueze nota violent-grotescă a montării și o face uneori cu atîta frenezie, încît ai impresia că în momentul următor se va prăbuși epuizat de atare risipă. Bine elaborat, cu suficient relief este și jocul (distrat – somnolent) al celor două animatoare, dat în seama Marianei Buruiană (Nicola Davies) și Ancăi Băjenaru (Jane) – ultima de asemenea debutantă într-o distribuție la Piatra Neamț. Savuros apare, la rîndu-i, Constantin Ghenescu, în

Scanned with OKEN Scanner

ipostaza de crainic cu accent incert apusean. Un personaj interesant al spectacolului este, fără îndoială, grămada insidioasă a deşeurilor de bandă magnetică, rostuită cu tîlc de scenograful François Pamfil, dînd senzaţie de tentacular, gata să sugrume sensibilitatea, să o aplatizeze. Personajele din scenă o ocolesc sau o sar nervoase, apelează la ea ca la un martor, par încurcate traversînd-o sau îşi consumă disperate crizele în foşnetul ei mort, ca pe o saltea mistuitoare.

(„Ceahlăul", nr. 2229, 15 martie 1980)

A şti să faci cu ochiul publicului

La prima vedere, „Joc dublu" pare un moment de „recreere" pentru Teatrul Tineretului, un amuzament nepretenţios şi deconectant. După **Îmblînzirea scorpiei**, **Dulcea ipocrizie ...**, **D'ale carnavalului** şi **Proştii sub clar de lună**, policier-ul de faţă – unul din cele considerate clasice în materie – ar fi a cincea comedie consecutivă, ceea ce vine să sublinieze odată în plus disponibilităţile actuale ale trupei, putinţa ei de a se mişca cu vădită predilecţie în spaţiul comicului.

Constatarea ia, desigur, în discuţie cantitatea, nicidecum calitatea fiecărei comedii în parte, aşa cum apare în străduinţa de a diversifica un gen cît se poate de încăpător. Iată, chiar şi această piesă a francezului Robert Thomas îşi are noutatea şi savoarea ei, comparativ cu celelalte. Nu ne vom apuca s-o povestim (am comite o amendabilă impoliteţe) pentru a lăsa cititorului intactă plăcerea de a aştepta ultima scenă, cu scînteietoarea ei lovitură de teatru, la fel cum ultima pagină a romanelor poliţiste aduce dezlegarea unei enigme îndelung amînate. Vom spune doar că autorul este un profesionist în materie, mînuind cu dexteritate recunoscută regulile deloc uşoare ale „drogului" detectivistic pe care ştie să-l alimenteze cu tonuri bulevardiere, oscilînd între incisiv şi prozaic. De vreme ce publicul duce uneori dorul unei asemenea convenţii cuceritoare, dramaturgului nostru nici nu-i este frică să declare: *„Tot teatrul meu este un teatru de bulevard. Sînt conştient şi accept cu uşurinţă ideea asta şi, pentru că publicul mă urmează, este adevărat că-i fac şi eu cu ochiul"*. O şiretenie elegantă decurge din acest îmbietor „a face cu ochiul" spre sală şi chiar dacă de-a lungul încîlcirii iţelor, spectatorul mai lasă să-i scape cîte un surîs de plictis, pînă la urmă năvala de trucuri îl distrează cu totul şi-l face chiar să răspundă cu amabilitate provocării.

Eduard Covali este nu numai traducătorul în româneşte al piesei de faţă, dar şi regizorul ei – un regizor aproape specializat în acest stil (penultima sa apariţie în public a fost tot un semipolicier: **Dulcea ipocrizie a bărbatului matur**), care nu-şi ascunde plăcerea de a face cît mai atractiv un text cu puţine personaje şi multe gloanţe oarbe. El alunecă cu abilitate peste secvenţele de duzină, accelerînd naraţiunea care ea contează şi mai puţin „situaţiile". Montării nu-i lipseşte bunul gust şi dichisul, începînd cu scenografia – lucioasă şi odihnitoare (concepută somptuos de Vasile Jurje) şi continuînd cu dispoziţia actorilor, degajaţi şi chiar „în

Scanned with OKEN Scanner

formă" în partea a doua a spectacolului, cînd exigenţile aşa-zis de manieră ale genului nu-i găseşte nepregătiţi.

Partitura de virtuozitate a înscenării a căzut în seama lui Mihai Cafriţa: el se achită cu brio de un dublu rol, care îl pune la încercare prin conjugarea la intervale mici a tupeului coleric cu timiditatea ruşinoasă şi complexată. Măştile se dizolvă în cele din urmă în cinism gangsteresc şi performanţa acestei multiplicări confirmă crescendo-ul unui actor trecut cu curaj din rezervă în linia I a teatrului. Îl acompaniază Paul Chiribuţă – actor şi el bun la toate, care nu se sperie nici de protagonie, nici de figuraţie, nici de compoziţie – de data aceasta într-un oarecare Sartoni, licheaua perfectă cu gîndul mereu la o şi mai mare „lovitură". Mai apar: Ara Flămînzeanu (o ingenuă perfidă Françoise) şi Maria Teslaru-Filimon (o şi mai prefăcută Louise) ambele debutante pe scena pietreană, prima într-o postură stridentă (trebuie şi aşa ceva într-o piesă de agrement), cealaltă într-una temperamentală, debuturi promiţătoare pe care le aşteptăm confirmate în spectacolele viitoare. Şi ca tacîmul să fie complet, mai trec prin scenă un comisar de poliţie à la Colombo (Eugen Apostol), însoţit de doi agenţi (Mircea Bibac şi Gh. Birău), fiecare cu ticul său spre a putea fi distins unul de altul. Toată lumea joacă dublu, cum cere piesa, sînt scoase mereu în faţă amănuntele, acele amănunte capabile să răstoarne orice final anticipat şi să instaureze un altul, uimitor de plauzibil la care nu s-ar fi gîndit nimeni. Oricît de „uşor", de frivol şi de aventuros, să-i recunoaştem policier-ului doza sa de fantezie... duplicitară, actuală orice s-ar spune, care necesită – în cazul scenei – un dublu(!) de inteligenţă din capul locului, însuşire pe care de altfel au mizat şi realizatorii.

(„Ceahlăul", nr. 2277, 22 februarie 1981)

Dragonul, fiul războiului şi al terorii

Foarte stranii la citit, „basmele" teatrale ale lui Evgheni Şvarţ ridică cel puţin două mari dificultăţi celor ce se încumetă să le dea contur scenic. Prima pretinde limpezirea unui fir conducător prin imensul hăţiş de simboluri şi alegorii ghimpoase, adiţionînd trimiteri în foarte multe direcţii, densitate artistică aproape perfectă, foarte apropiată de a lui M. Bulgakov, care copleşeşte omul de teatru, obişnuit mai degrabă el să complice abundent menirea personajelor şi epica piesei. O a doua mare problemă se referă la foarte bizarul arsenal tehnic pretins de text, cu rostul expres de a provoca uimire şi spaimă.

Neo-baroc am putea numi acest mod de teatru, în care asociaţiile posibile se lasă ricoşate, frînte, disimulate, reverberate, estompate, prin tot felul de antimotivaţii exterioare. Abia văzute astfel lucrurile, ne dăm bine seama de temeritatea pe care o dovedeşte foarte tînărul regizor Victor Ioan Frunză, venit de pe băncile ultimului an al IATC, cu orgoliul şi lipsa de complexe specifice vîrstei, să monteze un spectacol ale cărui ispite luxuriante se pot transforma în tot atîtea

Scanned with OKEN Scanner

capcane primejdioase. Meritul său este că a sesizat rigoarea de adîncime a teatrului şvarţian, concepîndu-şi meticulos o „poveste" a sa din încîlcitul ghem de întîmplări ale scenariului, pe de o parte, iar pe de altă parte pătrunzînd inteligent metoda de distanţare fabulistică.

Dacă aglomerarea – de siluete, de detalii absurde, de localizări bizare, de clar-obscururi – este principiul acestei modalităţi de teatru şi dacă ea îi reuşeşte regizorului, aceasta se datorează în măsură covîrşitoare colaborării sale cu două scenografe la fel de talentate – Marie Jeanne Lecca şi Doina Antemir – care umplu ingenios şi pînă la refuz spaţiul scenic. Scara imensă – scara puterii – apărută în prolog, pe care se caţără spectrele personajelor şi unde se înfiripă un joc bizar de-a călăul şi victima, cu schimbări vertiginoase de roluri (e sugerată astfel succesiunea dictaturilor care au măcinat omenirea, într-o ciclicitate dominantă de arbitrar – tenta, de altfel, a întregii montări), se despică apoi în bucăţi, luînd forma unui orăşel de poveste. Apariţia Dragonului, a negurosului dictator – „fiul războiului" – terorizînd oraşul de cîteva sute de ani – moment care a dat mult de furcă altor regizori spre a-l realiza – e rezolvată de această dată prin intermediul unui văl înfricoşător în foşnetul lui, plutind ca o obsesie informă şi care, spre final, va părăsi scena spre a pluti, creînd o secundă de groază, peste capetele spectatorilor.

Repetabilul absurd

Scenele sînt aproape pictural concepute în acest basm politic, cum l-au numit mulţi din comentatorii operei lui E. Şvarţ. Poezia căsuţelor demne de Fraţii Grimm, cu văluri misterioase care prevestesc baluri, cu demoni întunecoşi, încinşi în fireturi, cu feţi-frumoşi puşi pe fapte temerare, este corelată cu un comic de contrast, în dese ocazii aluziv (iarăşi o problemă barocă!), avînd ca principal mobil repetabilitatea absurdă a invaziilor barbare, dorinţa celor ce urcă pe piedestalul dragonic de a-i imita stridenţa tiranică, samavolnicia şi cinismul. Scena tronurilor uriaşe din partea a doua a spectacolului, pe care se caţără curtea burgheză a Primarului, este una de referinţă, în amestecul de măreţie (bizantină, slavă ?) şi caricatură.

Vorbind despre interpreţi, trebuie să subliniem efortul întregii trupe care dă viaţă acestui spectacol, venit în buna tradiţie a Teatrului Tineretului. Prima parte, uşor poematizată şi inevitabil retorică, îi favorizează cu deosebire pe Mihai Cafriţa (Dragonul) şi Gheorghe Birău (Lancelot), întîiul desluşind cu brio un personaj teluric din cele mai complicate ale teatrului modern, celălalt – în pielea unui cavaler rătăcitor, lucid şi avîntat, temperamental şi romantic. Partea finală, dominată de umor şi grotesc, îl avantajează în schimb pe Gheorghe Dănilă (Primarul) – risipitor frenetic de înfăţişări, rol de triumf pentru acest actor de mare talent şi Paul Chiribuţă (Enric), şi el un fantezist în a apăsa pe clapele ridicolului. De asemenea, Carmen Petrescu închipuie o Elsa realmente memorabilă, alături de

Scanned with OKEN Scanner

Maria Teslaru, într-o cîntăreață alienată de vertijul sloganurilor, care repetă convulsiv tema melodică a spectacolului, Eugen Apostol (Motanul – politician, care își schimbă „părul" o dată cu schimbarea guvernelor), Mircea Bibac – în mînuitorul de marionete, cu misiunea de a imagina – scena este antologică! – lupta între Dragon și Lancelot. Nu trebuie uitată muzica foarte sugestivă a Silviei Ilieș.

(„Ceahlăul", nr. 2298, 11 iulie 1981)

Moda Molière

Asist la repetițiile „la scenă" ale unui nou spectacol: **Burghezul gentilom** de Molière, încredințat foarte tînărului regizor jugoslav de origine română Iulian Ursulescu, student anul IV al IATC din București. *„Cred că traversăm, actualmente, un moment favorabil, de redescoperire și reevaluare modernă a lui Molière* – îmi spune directorul de scenă. *După cum știți, la Teatrul Bulandra se joacă cu mare succes* ***Tartuffe*** *și* ***Cabala bigoților****, în regia lui Al. Tocilescu, iar Dragoș Galgoțiu, un alt reprezentant al tinerei regii românești, montează la Ploiești* ***Don Juan.***"

Aflînd că Iulian Ursulescu este studentul regizoarei Cătălina Buzoianu, la care intenționează să-și dea, cu acest spectacol, examenul de diplomă, gîndul ne poartă cu ani în urmă, cînd profesoara sa de azi punea pe scena Teatrului Național din Iași comedia muzicală cu **Bolnavul închipuit,** după același Molière, viu comentată la Festivalul spectacolelor de teatru pentru copii și tineret de la Piatra Neamț, din 1973. Pe de altă parte, nu putem uita că primul spectacol pus pe scena Teatrului Tineretului, în 1958, a fost tot cu un Molière (**Vicleniile lui Scapin**) și începutul a fost de bun augur. Ținînd seama că din colectivul de realizatori ai **Burghezului gentilom** de azi face parte și Nicu Alifantis, ne putem lesne da seama că se tinde din nou spre un musical în stilul de succes al **Nevestelor vesele din Windsor** (?). Discrete în declarații sînt și cele două scenografe care colaborează cu Iulian Ursulescu, Camelia Micu și Nadina Bădescu-Scriba, de asemenea studente în anul IV la Institutul de arte plastice. Reușesc să obțin cîteva detalii: că decorul va fi unul funcțional, în care obiectele din recuzita D-lui Jourdain, sofisticate, pitorești în abundența lor, vor crea efecte grotești deosebite; că eroul molièresc urmează să execute un balans ingenios favorizat scenografic între cele două lumi ale sale, cea reală și cea artificioasă a imposturii; că s-a pornit de la costume de epocă, fără o reconstituire directă a acestora, ci cu libertăți de tratare modernă.

Iulian Ursulescu a participat în toamnă trecută, împreună cu ceilalți colegi ai secției de regie, la Festivalul spectacolelor de teatru pentru copii și tineret de la Piatra Neamț, cînd de altfel am făcut și cunoștință, așa că este familiarizat cu trupa pietreană, cu disponibilitățile și repertoriul ei. Fire timidă, interlocutorul nu este prea vorbăreț, în schimb se arată plin de griji în privința viitoarei premiere.

- Spune-ne, pentru început, de ce te-ai oprit la Molière?

Scanned with OKEN Scanner

- **Burghezul gentilom** are, ca text, o modernitate deosebită, în sensul că e foarte actual, foarte contemporan. Nu ne interesează neapărat să realizăm o comedie, ci mai degrabă o comedie tragică, pentru că, să nu uităm, personajul Jourdain e devorat în egală măsură de lumea burgheză din care provine, dar şi de lumea spre care tinde. El vrea să-şi depăşească permanent condiţia, să devină erudit peste noapte şi din acest punct de vedere seamănă cu Don Quijote, dacă vreţi, la fel de tragic şi inabil în mişcări. Apare permanent o contradicţie între el şi restul lumii. Practic, aspiraţiile lui Jourdain sînt absurde, iar situaţiile în care e pus, gratuite. E o revoluţie care se apropie şi personajul lui Molière prevede această revoluţie. (N.A. Sînt uimit de-a dreptul de recitirea acestui răspuns: de unde ştia interlocutorul de *„revoluţia care se apropie"*? Pasajul a apărut chiar aşa în ziar! Fără comentarii).

- Observ că eşti entuziasmat de text. Cum gîndeşti spectacolul?

- E foarte dificil de spus, pentru că una e să gîndeşti pe hîrtie, să meditezi asupra replicilor, şi alta e să aşezi în scenă totul. Mă interesează mai mult atitudinea personajelor, lumea lor, şi în consecinţă utilizăm un spaţiu adecvat. Tot ce ţin este să realizăm un spectacol care să ţină trează atenţia privitorului, cu imagini clare şi uşor de descifrat: codul nostru, adică, să aibă aderenţă imediată...

- Va fi totuşi o comedie, o comedie mai „savantă", îmi închipui ...

- Ne bazăm pe şocul comediei de situaţii, de dialog, de mod de a pronunţa monologurile, de un anume fel de a vorbi, deşi grotescul e potenţat în spectacol.

- Cum ţi se pare momentul actual al teatrului românesc?

- E o perioadă foarte bună prin care trece, de spectacole complexe, de tipul celor montate de Cătălina Buzoianu, clare în metafore, în pofida faptului că pretind o anume iniţiere în lumea de semne a teatrului. Un astfel de teatru mă interesează şi pe mine, un teatru de imagine, lesne de receptat de toţi, inclusiv de cel ce vine pentru prima oară la teatru.

- A propos, ce lucru important ai învăţat de la Cătălina Buzoianu, profesoara dumitale?

- Meseria aceasta nu se poate „învăţa", e un lucru ştiut, totul e să fii în stare să „furi", să tragi cu coada ochiului. Am participat la cîteva repetiţii ale Cătălinei Buzoianu şi cred că am reţinut ceva, care trebuie filtrat prin mine: important e să cîştigi muzicalitatea întregului spectacol, o stilistică de pe urma căreia actorii să reuşească să „cînte", să rezoneze ca nişte instrumente, să fie muzicali în ceea ce spun.

- Te mai întreb ceva, un lucru de care m-am arătat curios şi în timpul Festivalului: ce modalitate de teatru preocupă noua generaţie de regizori?

- Gîndind un spectacol, trebuie să pleci la drum fără prejudecăţi. Spectacolul se poate crea de la sine. Textul devine un pre-text de a rezolva prin spectacol speranţe şi obsesii de fiecare zi. Dacă eşti în stare să fii precis, adică să ştii să comunici, rezişti în meseria asta. În **Pescăruşul** lui Cehov, se spune la un moment dat că în viaţă important e să-ţi menţii credinţa. Aşa trebuie să gîndească un regizor aflat la început de carieră.

Scanned with OKEN Scanner

- Ştiu că eşti iugoslav de naţionalitate română. De ce ai venit să studiezi în România?

- Am făcut şcoala în comuna mea natală. Ecika – o comună cu mulţi români – în limba română, apoi liceul la Zrenianin (localitate între Novi Sad şi Belgrad) tot în limba română. Am ţinut să-mi continui studiile respectîndu-mi limba şi aşa m-am îndreptat spre Bucureşti. În plus, teatrul românesc despre care citisem atîtea oferă un titlu de mîndrie pentru oricine îl studiază. Am zis că voi cîştiga mai multă experienţă aici, decît oriunde altundeva în Europa.

- Cum te împaci cu Teatrul Tineretului?

- Am auzit multe despre el. Actorii sînt interesaţi de ceea ce fac şi asta e bine: o trupă tînără care gîndeşte tinereşte. Mi-am permis să arborez ambiţii mari în compania lor. Cu acest spectacol vreau să contribui la reînnodarea bunei tradiţii a teatrului, la care s-a cam renunţat în ultima vreme. Încerc să descifrez fiecare actor în parte. Meseria asta se face numai în grup, cu colaborare sinceră, din plăcere.

(„Ceahlăul", nr. 2342, 15 mai 1982)

Domnul Jourdain, impostorul „nebun"

Cu un regizor foarte tînăr la cîrmă, Iulian Ursulescu, student în anul IV la IATC, ajutat de două scenografe şi ele debutante, Nadina Bădescu-Scriba şi Camelia Micu, apelînd pe deasupra la muzica unui trubadur în vogă, Nicu Alifantis, păreau asigurate toate premisele unei montări nu neapărat extrem-novatoare, cît incitante prin prospeţimea lecturii **Burghezului gentilom**. Vom vedea de îndată că spectacolul de faţă manierizează la maximum cuceririle de pînă acum ale trupei, în genul comic, fapt ce se referă atît la o anume uşurinţă (ce poate lesne degenera în frivolitate) a colegilor lui Gheorghe Dănilă de a se „juca" în (cu) orice comedie, dar şi la acumularea – după marea reuşită cu seria **Slugă la doi stăpîni – Cuibul** – unui amplu arsenal recuzitier, cînd rafinat, cînd bezmetic, din care sînt scoase rezolvările cele mai nimerite şi mai dibace.

Într-adevăr, Iulian Ursulescu a adus cu sine un comentariu de text suficient de personal, care a avut ca punct de plecare mai mult decît probabil observaţia durabilă a lui A. Thibaudet, conform căreia *„Molière nu-şi construieşte niciodată un personaj de seamă cu o facultate dominantă, ci cu două, puse pe acelaşi plan şi care, tocmai pentru că implică două planuri diferite de logică, îşi joacă feste"*. Regizorul vede pe de o parte, în Domnul Jourdain, un impostor mecanic, împingînd spre capriciu ridicol dorinţa sa ca peste noapte să devină „gentilom", adică „savant" şi cu bune maniere (*„Cînd mă dau cu nobilii* – spune el – *dovedesc că fac lucrurile cu socoteală; şi e mai bine decît să mă dau cu burghezii"*), iar pe de altă parte un „nebun" derizoriu, cum de altfel îl şi consideră cîteva personaje din jur, exasperate de rîvna ineptă a eroului de a-şi depăşi condiţia. Balansul între ridicol şi alienare face interesant studiul acestui spectacol, dar speculaţia se opreşte undeva pe drum,

Scanned with OKEN Scanner

împotmolită în şuvoiul debordant al scenelor, pentru a fi ulterior reluată în final, unde însingurarea zăludului Jourdain, transformat într-un fel de Beranger ionescian, trece drept toană incoerentă pentru eventualul spectator distrat, care nu a urmărit atent demonstraţia din prima parte. Altfel spus, neexperimentatul regizor a găsit resurse să-l contureze pe Jourdain-lacomul de extravaganţe, cel ce vrea cu orice preţ să-şi escamoteze ignoranţa, dar nu şi pe celălalt Jourdain, inocentul deghizat în propria himeră, necrezut şi neînţeles de nimeni. Stridenţe apar atunci cînd, fie din criză de timp, fie din neaprofundarea deplină a partiturilor, actorii recurg la măşti mai vechi, unele banalizate, tocite, ce nu întotdeauna îşi au corespondenţe în satira molierească.

Cum spectacolul nu-şi întreţine propriile resurse comice (decorul modular, suficient de funcţional, cu multe „spărturi", putea permite numai el nenumărate dezvoltări fanteziste), se alunecă în final, cu scena-balet a „turcirii" lui Jourdain, în operetă ieftină. Asta nu înseamnă că lipsesc momentele de originalitate care să ni-l caracterizeze din faza debutului pe Iulian Ursulescu. El este atent la deschiderile filosofice ale textului şi mai puţin la vizualizarea acestor revelaţii. Memorabile sînt scenele cu şcolirea eroului, intrat rînd pe rînd pe mîna unor profesori de muzică, de dans, de scrimă şi de filosofie, după cum de reţinut ca antologică este şi scena cadenţată, dată cu încetinitorul a îmbrăcării lui Jourdain cu haine ca pentru „persoane de neam": ritualica falsă, costumul de o măreţie calpă, satisfacţia meschin-burgheză cu care e luat în posesie – toate acestea, plus o doză de erotism bolnăvicios abia strecurată, fac să rezulte un moment realmente de apogeu. În continuare, actorilor li se lasă pe mînă spectacolul şi rezolvările, din dorinţa de a fi hilare şi cu replică promptă din partea sălii şi totul eşuează în bagatelă sterilă şi manieră. Or, tocmai partea a doua se preta la o elaborare debordantă în fantezie.

În rolul titular, Gheorghe Dănilă creşte şi descreşte o dată cu spectacolul. Este el însuşi, actorul cu uluitoare resurse, cînd scoate de sub halatul nobiliar „dublul" grosier al parvenitului, cînd trece cu dezinvoltură de la dichisul de bon ton la impertinenţa plebee şi de aici spre starea de coşmar a celui ce nu e în toate minţile. Se amuză de peruca extravagantă care îi produce mîncărime şi e spumos în ospăţul precar pe care îl oferă invitaţilor din lumea bună, pentru a obosi în farsa „mamamuşirii".

Dascălii lui Jourdain, închipuiţi de C. Ghenescu, Ion Muscă şi Traian Pârlog, acesta din urmă într-o compoziţie surprinzătoare, ce nu-şi are corespondent în nici una din creaţiile sale de pînă acum – imprimă o anume atmosferă stranie, fracturată ulterior. Restul distribuţiei evoluează contradictoriu, fără să obţină performanţe deosebite. Cuplul Clèonte – Covielle este doar simpatic, în seama actorilor Gheorghe Birău şi Paul Chiribuţă, farsa lor fiind dezavantajată de o costumaţie stridentă. Mai cu tragere de inimă se arată în schimb cuplul nobiliar Dorimène – Dorante, adică Viorica Hodel şi Mihai Cafriţa, care au apăsat cît au putut prin apariţia lor pendularea ideatică a regiei între înălţarea în iluzoriu şi inconsistenţa unui atare ţel, cînd se bizuie pe imoralitate culturală. O temă muzicală

Scanned with OKEN Scanner

cu iz oriental străbate spectacolul, fără să-l avantajeze prea mult. Să se fi lăsat nevîrstnicul regizor intimidat de prestigiul trupei?

(„Ceahlăul", nr. 2349, 3 iulie 1982)

Anotimpuri teatrale – un poem închinat Actorului

Suită de monologuri despre condiția paradoxală a actorului, de fapt un poem – inedit în felul său – închinat acestei profesiuni pe cît de expuse curiozității publicului, pe atît de enigmatice, **Anotimpuri teatrale** reprezintă totodată un moment de apogeu în cariera omului de teatru Eduard Covali, care apare pe generic în dublă calitate, de autor al scenariului și de regizor. Și e bine că acest eveniment se produce la Teatrul Tineretului, scenă la al cărei echilibru și prestigiu discretul dramaturg, de mult asimilat el însuși mitologiei afective a trupei din Piatra Neamț, a contribuit din diverse unghiuri. Covali cunoaște în intimitate universul teatrului, și pe cel sufletesc, și pe cel butaforic, textura eseistică a spectacolului său nesfiindu-se să intercaleze la modul textualist replici celebre, frînturi anecdotice, reflecții strict teoretice, glume de boemă, digresiuni lirice, gesticulații melodramatice, toate rostite cu franchețe, coagulate pe o linie poematică de o melancolie chapliniană, care dă unitate și rafinament (ușor franțuzit) întregului. Dincolo însă de ciclicitatea unei cariere, de dramele pe care ea le ascunde în spatele zîmbetului afișat spre sală, dincolo de structura esențialmente barocă a actorului – elemente pe care autorul nu putea să le omită, spectacolul are o „cheie" a sa incitantă, care îi conferă o dimensiune profundă.

Iată de ce nu trebuie să ne inducă în eroare capcana din subtitlu: *„șapte exerciții pentru actori, regizori și scenografi începători"* – evident, un „moft" publicitar al directorului de scenă, după cum nu trebuie să ne inducă în eroare nici nuanțele elegiac-bombastice așternute pe alocuri. Ar fi și deplasat să credem că montarea se bazează pe atari redundanțe explicative, necesare oricum și ele, cînd în centrul atenției se află Măria Sa Actorul. Spectacolul este, în tainițele sale, mult mai ambițios, cînd apropie universala temă a „dublului" demonic de condiția actorului, dîndu-i acesteia o deschidere spre setea faustică de cunoaștere. Mărturisim a nu fi „citit" din primele momente această tentă. Ea se conturează și se impune abia o dată cu secvența *„Vreau să joc"*, unde straniul dialog între actorul gata să facă un pact cu diavolul, numai să se știe distribuit în cît mai multe roluri, și „Domnul în negru", colecționarul de biografii, un soi de Cicikov gogolian, descins din stirpea lui Mefisto, creează o voce de comentariu nu atît în dimensiune fantastică, ireală, cît meditativă pe seama neliniștii cognitive a omului, în general. Îl recunoaștem aici pe Eduard Covali cel din dramatizarea basmelor **Inimă rece** și **Tinerețe fără bătrînețe**, antologice în istoria T.T., de unde motivul „umbrei", dar și al lui Dorde, eroul mînat de ardoarea desăvîrșirii, sînt preluate spre a înnobila un context cît se poate de fecund.

Scanned with OKEN Scanner

„Împrumutînd sufletele altora"

De pe urma unei atari viziuni, la a cărei decodare corectă contribuie – printr-o interpretare matură, de o remarcabilă migală asociativă – Gheorghe Dănilă şi Cristian Motriuc (dialogînd despre *„sufletul care îmbătrîneşte împrumutînd atîtea suflete ale altora"*, idee asprită ulterior de o alta: *„în meseria asta, am tot atîtea vieţi cîte roluri mi se dau"*), ni se vor orîndui altfel înţelegerii şi celelalte tablouri. Păpuşa flecară a absolventei de institut (mînuită cu surprinzătoare dibăcie de Constantin Ghenescu, realizînd, împreună cu Mirela Busuioc, un instantaneu al candorii şi elanurilor în stare de aspiraţie), dosarul personal cu decupaje din presă şi referinţe al actorului de provincie, veşnic nemulţumit de statutul lui (coerent şi verosimil conceput de Ion Muscă), florile actriţei care, în apogeul carierei îşi trimite singură atenţii şi dedicaţii sofisticate (Coca Bloos, într-o nemilos de crudă compoziţie), ochii indiscreţi care pîndesc vedetele „ajunse" (cu Carmen Petrescu şi Corneliu Dan Borcia, în trecerile lor de virtuozitate de la cabotinajul manierat la agresivitatea disimulată, în secvenţa intitulată **Soţii Pitoeff**) oglinda şi măştile tot atîtor personaje răsfrînte în ea (cu Mihai Cafriţa, care rosteşte satanic la un moment dat: *„Sînt un instrument care se poartă ca o fiinţă şi o fiinţă care se poartă ca un instrument"*), în sfîrşit, banda de magnetofon cu aplauzele, „baia de aplauze" de la sfîrşitul spectacolelor, ascultate cu voluptate, ca pe o muzică binefăcătoare de actorul ieşit la pensie (Cornel Nicoară, apăsînd cu sinceritate declamativă pe derizoriul succesului, într-o artă instantanee receptării) – toate acestea ipostaziază, prin trimiteri din cele mai concrete, simbolistica „dublului", spre a-i da un specific şi o rezonanţă aparte pentru omul de teatru. Scenografia cuplului Nadina Scriba – Camelia Micu – zeci de costume din garderoba recuzitieră, înşirate jur-împrejurul spaţiului de joc, închipuind fantasmele rampei – oferă un fundal ilustrativ spectacolului, ca şi muzica cu tonuri spectrale a lui Vasile Spătărelu.

Din cînd în cînd, o lumină vie inundă scena, voind să sublinieze anumite segmente de monolog ce trebuie să trezească luarea aminte. Un semn în plus pe care autorul-regizor îl face către sală, chemînd-o să vadă cu alţi ochi nu lumea scenei, ci pe cel care o face să fie magică.

(„Tribuna", nr. 44 – 1347, 14 octombrie 1982)

Tradiţia căutărilor înnoitoare

Urmărind fişele de repertoriu ale ultimelor stagiuni, observă că în fiecare din ele actorii din Piatra Neamţ au produs cel puţin un eveniment viu comentat, dacă nu chiar două, în rîndul oamenilor de teatru: 1977/78 – **Nevestele vesele din Windsor** (regia: Al. Tocilescu) şi **Somnoroasa aventură** (Nicolae Scarlat); 1978/80 – **Cuibul** (Valeriu Paraschiv); 1979/80 – **Îmblînzirea scorpiei** (Iulian Vişa); 1980/81 – **Dragonul** (Victor Ioan Frunză), 1981/82 – **Muştele** (Laurenţiu

Scanned with OKEN Scanner

Ulici). Nu au lipsit spectacolele antologice, elogiate la vremea cuvenită de cronicari, unele incluse chiar în bilanţurile anuale şi în cele ale deceniului opt, altele în distincţiile unor festivaluri naţionale. La finele anilor '70, comedia a fost genul forte al teatrului, după stagiile făcute succesiv prin „tragismul pur" (**Arden din Kent**), parabola grotească (**Omul cel bun din Sîciuan**), sincretismul feeric (**Vrăjitorul din Oz** şi **Harap Alb**), realismul parabolic (**Woyzzeck**), drama poetic-fantastică (**Peer Gynt** şi **Tinereţe fără bătrîneţe**), musicalul moralist (**Zigger-Zagger**), comedia de virtuozitate bufă (**Slugă la doi stăpîni**), aceasta din urmă producînd un reflux cu realizări notabile, dar şi cu momente de manieră, identificabile pînă înspre recentul spectacol semieşuat, cu **Burghezul gentilom**.

Iată de ce, **Dragonul** poate fi apreciat ca o stare de răspîntie, de reorientare a trupei spre spectacolele de meditaţie existenţială, de reflecţie asupra formelor evoluate de teatru şi de căutare a altora noi. Iar faptul că în dreptul evenimentului imediat următor, cu **Muştele**, stă un... critic literar, şi nu un profesionist al genului, accentuează dorinţa efectivă a celor ce conduc destinele teatrului de a depăşi impasul în specia comediei şi de a reincita posibilităţile nucleului de interpreţi, uzat suficient în perioada comică. Desigur, nu se poate spune că s-a produs saltul spre „altceva", dar încercările se cuvin reţinute ca atare.

Am semnalat cu alt prilej că începutul deceniului nouă marchează pentru Teatrul Tineretului o etapă a căutărilor. Menţinînd un echilibru valoric al repertoriului, singurul mijloc care permite în definitiv apariţia creaţiilor cu adevărat de vîrf, invitînd regizori de talent din generaţia tînără, se poate spune că trupa pietreană nu trăieşte din amintiri, ci continuă să fie în pas cu undele de şoc dacă nu ultime, atunci măcar de dată recentă, înregistrate de seismologia teatrală. Mărturie stă acelaşi spectacol mult comentat cu **Dragonul** de E. Şvarţ, la care ne întoarcem ca la un punct de referinţă. Basmul acesta politic nu a fost un pre-text pentru spectacol, ci textul a fost respectat cu sinceră rigoare de tînărul director de scenă V. I. Frunză, credo-ul generaţiei sale fiind unul de sorginte structuralistă, dacă ne este permis să-l caracterizăm astfel: *„înapoi la text!" ; „textul să se exprime prin el însuşi!"* – sună două din pulsaţiile de viziune ale „noului val". Cu alte cuvinte, textura (forma scenariului) oferă, provoacă, inspiră chiar ea expresia spectacolului, regizorul trebuind să descopere în cutele replicilor şi cuvintelor însăşi sugestia plastică a montării. A rezultat un spectacol nou, extrem de proaspăt şi de profund, tocmai din dorinţa regiei de a nu apela la nici un mobil aşa-zis avangardist. Iată deci că lupta cu experimentul produce experiment, unul de loc steril, ci comunicînd cu firea adînc ontologică a artei. Pe aceeaşi linie a semioticii textului a mers şi Laurenţiu Ulici, în **Muştele**, forma spectacolului nefiind impusă din afară capodoperei lui Sartre, ci speculîndu-se „semnele" intrinseci scenariului şi numai lipsa de rutină a criticului-regizor a făcut să nu asistăm la o realizare extraordinară.

Aşadar, Teatrul Tineretului îşi urmează tradiţia de a fi conectat ideilor evoluate ale domeniului, rămînînd o scenă oricînd capabilă de surprize. În acelaşi timp, subzistă nestinsă aici o şcoală a actorului disponibil, ceea ce nu înseamnă

Scanned with OKEN Scanner

unul „bun la toate", ci în stare să se adapteze cît mai multor registre. De altfel, în istoria sa de aproape un sfert de veac, TT –ul a avut întreţinută o atmosferă specifică împotriva vedetismului şi veleitarismului: numele sonore trecute pe aici s-au bucurat de un regim privilegiat cît au stat la Piatra Neamţ. Talentul promitea să le asigure o carieră deosebită, dar în timpul uceniciei nimeni nu a fost ridicat prematur în grad. Acelaşi sistem de relaţii se menţine şi astăzi, încît orice ierarhizare este riscantă. Totuşi, merită consemnată favoarea de care se bucură acest tip de actor disponibil, actorul care jucînd îşi comentează singur jocul, care se dedublează, care se distanţează de propria condiţie de executant docil, de „instrument" supus. Gheorghe Dănilă, neîndoielnic cel mai apt să obţină performanţe – şi le-a obţinut chiar – din această eseistică a mişcării în scenă, îmi mărturisea cu un prilej că, atunci cînd închipuie un personaj, simte că îl „vede" de undeva, din afara spaţiului de joc şi atunci între eul-din-afara-personajului şi eul-personaj se înfiripă un dialog bizar, cîteodată o „ceartă", un fel de „critică" la adresa autorităţii „măştii". Acest efect naşte probabil grotescul insolit al unor roluri create de Dănilă, de la cel al Directorului din **Cuibul** la cel al Primarului din **Dragonul**, toate cu o gamă componistică foarte bogată în nuanţe (adesea contrastante). Încercări asemănătoare de a intimiza grotescul şi totodată de a-l face să acumuleze trăsături noi, specifice artei teatrului, întîlnim şi la alţi actori, de „promoţii" diferite, dar dornici de căutări, cum ar fi: Eugenia Balaure, Corneliu Dan Borcia, Mihai Cafriţa, Paul Chiribuţă, Cristian Motriuc, Carmen Petrescu ş. a., toţi nutrind pasiunea de a rupe cu maniera, cu monotonia strict tipologică.

Spre ce anume tinde neliniştea creatoare a Teatrului Tineretului este greu de precizat. Poate în stagiunea 1982/1983, poate în cea viitoare, să asistăm la sedimentarea năzuinţelor sale într-un spectacol care să-i definească, să-i conserve mai bine dorinţa de experiment, de noutate, de prospeţime estetică. Pluteşte acest spectacol în aerul de fiecare zi pe care îl respiră actorii în teatru: el trebuie doar dăruit luminilor rampei.

(„Ateneu", nr. 156, noiembrie 1982)

„Al matale, Caragiale"

Mozaicînd texte de factură şi funcţionalitate diversă ale autorului nemuritoarei **Nopţi furtunoase** – scrisori, articole politice, schiţe, monologuri de comedie –, regizorul Mircea Cornişteanu întocmeşte un fel de recital documentar-pamfletist, intitulat **Al matale, Caragiale**, montat succesiv la Craiova, Ploieşti şi, de curînd, la Piatra Neamţ. Redutabilă în felul ei, „axa" este şi nu este întîmplătoare: la Craiova lucrează ca angajat regizorul-scenarist, Ploieştiul este urbea natală a marelui clasic, iar în ţinutul Neamţului acelaşi Nenea Iancu a figurat, între 1881-1884 (toate manualele de literatură o consemnează) ca inspector şcolar. Traiectoria aceasta, însoţită de calculul de rigoare, a prins bine şi Teatrului

Scanned with OKEN Scanner

Tineretului, care într-un final de stagiune incert a găsit momentul să-şi rotunjească numărul premierelor (nu şi pe al celor absolute, în cursa cărora se ambiţionase), deviindu-şi subit afişul anunţat iniţial, pentru un spectacol-expres, ieşit la public în doar două-trei săptămîni. În febrilitatea luării deciziei, s-a trecut totuşi cu vederea faptul că recitalul de faţă vine în continuarea unor spectacole ce gravitau în jurul aceluiaşi gen: **Anotimpuri teatrale** – o suită de recitaluri, **Jucării** – un recital pe versuri de M. Sorescu, **Jucăria de vorbe** – alt recital, după Arghezi, plus **Zît, moarte, zît...**, poem dramatic! O asemenea monotonie repertorială (oricît de „la modă" e actualmente recitalul) contrariază, fiind singulară în istoria T.T.

Mobilul întregului demers al lui Mircea Cornişteanu rezidă în ideea că orice pagină semnată de inepuizabilul nostru Caragiale poate fi convertită în limbaj scenic, într-atît de *teatrală* se aşternea scriitura sa, indiferent dacă era menită rampei, coloanei de gazetă sau pur şi simplu unui „andrisant" de departe. E posibil ca lucrurile chiar aşa să stea!

Un ospăţ retoric

Din păcate, demonstraţia, – oricît de seducătoare la prima vedere – nu poate depăşi, în majoritatea cazurilor, lectura pur şi simplu simpatetică a textelor decupate cu grijă din ediţii devenite rare, de regizorul-exeget. E drept, interpreţii subliniază cu şarm ironic unele cuvinte, lovesc cu pumnul în birou, pufnesc, se agită ori de cîte ori trebuie încercuit anume vreun pasaj răutăcios sau îşi ascut buzele cînd e nevoie de apostrof sarcastic, dar asta nu înseamnă desigur anvergură dramatică. Limbajul caragialesc este un spectacol în sine şi publicul se arată fermecat de el, mai puţin de încărcătura tonală, nu întotdeauna iscusit dozată, a interpreţilor. Împlîntarea la un moment dat a articolului *Politică şi cultură*, dincolo de trimiterile în actualitate, se produce cu dezarmantă ineficacitate artistică, fără a mai pune la socoteală declamarea sa cu destule noduri şi poticneli. Recunoscîndu-se pîndit de placiditate, regizorul a alternat scrisorile cu texte mai „mişcate", prin evocarea burlească a celebrei replici de la Ploieşti, din schiţa **Boborul**, cu monologul lui Caţavencu (acesta e îmbrăcat într-o cămaşă lungă drapată cu motive naţionale – sugerată de venirea la Piatra Neamţ în acel an cu o lansare de carte, a lui Iosif Constantin Drăgan), plus nararea unei vizite a lui Delavrancea la Berlin, care prin savoarea ei i-a sugerat directorului de scenă o serie de secvenţe inspirate din filmele cu gaguri şi travestiuri ale lui Stan şi Bran. Delavrancea mereu pe paisprezece cărări, după berea îngurgitată în capitala prusacă iese uşor şifonat (demitizat?) într-o atare perspectivă vulgalizatoare.

O a doua idee care îl pasionează pe autorul transpunerii e aceea a întocmirii, din fragmente disparate, necronologizate, a portretului interior, demn de un Caragiale virulent, anti-moftologic, încadrînd în „amplificaţii vervoase" – după remarca lui Călinescu – *„o lume care se joacă de-a instituţiile liberale, fără a le fi*

Scanned with OKEN Scanner

pătruns esența". Deși nu ține de concepția spectatorului, ci de a scenariului, firul acesta conducător vine să-i asigure unitate. Secvența **Boborul** năzuia să devină epicentrul întregului ospăț mai degrabă retoric decît spectacular, prin apăsarea pe nuanțele delirante ale zelului „republican". Din păcate, în celelalte secvențe, Cornișteanu lasă pe seama zeflemelei căutările ce puteau constitui un veșmînt scenic mai durabil. Teatrul devine astfel copleșit de literatură, nu-și impune propriile forme de limbaj. În felul acesta, ne mulțumim cu ascultarea unor texte de patrimoniu, înfăptuită prin contribuția a șase actori, care rînd pe rînd multiplică în tot atîtea ipostaze personalitatea vituperantului Caragiale: Paul Chiribuță, Cornel Nicoară, Gheorghe Dănilă, Corneliu Dan Borcia, Constantin Ghenescu și Ion Muscă – nici unul în vreo performanță deosebită sau vreo creație memorabilă față de cele de pînă acum. Scenografia lui Tudor Ghimeș s-a vrut probabil a unui teatru în teatru (o estradă-terasă ascunsă de o draperie de catifea de cîteva ori deschisă nefuncțional), dar a rămas utilizată pe jumătate, creînd o atmosferă intimă la citirea aluzivă a scrisorilor.

(„Tribuna", nr. 21 – 1379, 26 mai 1983)

Căutări și deziderate: trupa traversează un moment delicat

Binevenită a fost inițiativa Teatrului Tineretului de a invita, spre sfîrșit de stagiune, critici și oameni de teatru, la o discuție sinceră, colegială, pe seama momentului pe care îl traversează trupa din Piatra Neamț, a punctelor de interes și a zonelor de regres în activitatea sa. Cum succesele de prestigiu dobîndite de-a lungul anilor nu pot fi ușor date uitării (au fost invocate și cu acest prilej numele celebre azi în teatrul românesc, lansate aici, înălțînd totodată miza valorică a colectivului), colocviile criticii s-au soldat cu multe aprecieri și obiecții utile.

Într-adevăr, recent încheiata stagiune a adus în parte satisfacțiile dorite, putînd fi considerată o etapă de acumulări în trecerea spre acele împliniri în stare să apropie posibilitățile de exprimare ale actualei garnituri actoricești de cele ale „trecutului de aur". A lipsit – și faptul nu a trecut neobservat! – spectacolul de mare anvergură al stagiunii, cum se întîmpla în anii trecuți, a lipsit acel element de surpriză care să poarte „marca" atît de apreciată a Teatrului Tineretului, a lipsit acel suflu de novatorism și cutezanță, așteptat de spectatori și cronicari, care altădată stîrnea comentarii și elogii. (Nu e de mirare că, în turneul estival efectuat pe litoral, s-a recurs din lipsă de altceva mai bun la spectacolul vechi și cam prăfuit cu **Burghezul gentilom**, asupra căruia critica a formulat, la timpul potrivit, aspre și îndreptățite rezerve). Nicolae Scarlat, nume de rezonanță în „noul val" al regiei românești, a semnat la teatrul în ale cărui state de plată se află inclus doar un montaj liric de rutină în deschiderea stagiunii, rămînînd nesolicitat mai apoi (a regizat în acest răstimp **Hamlet** la Tg. Mureș); celălalt regizor al T.T., Al. Dabija, este autorul unei transpuneri considerate pe drept singurul punct de pe afiș care

Scanned with OKEN Scanner

atestă căutări şi prospeţime de viziune în spectacolul pentru copii, – **Jucăria de vorbe** – indiscutabil la distanţă de marile reuşite ale sale (valorificate însă de curînd pe o scenă bucureşteană); în absenţa unor nume noi de regizori, TT s-a mulţumit să lanseze doar o actriţă de mare talent, Ana Ciontea (remarcabilă în **Jucăria de vorbe**, dar şi în celelalte spectacole în care a evoluat), şi o scenografă, Nadina Scriba, autoarea cadrului la **Pragul albastru**. Ceilalţi actori – unii cu certe disponibilităţi creatoare – au fost „serviţi" în măsură discutabilă cu roluri pe potriva talentului lor şi spunînd aceasta ne referim la Gheorghe Dănilă, Avram Birău, Corneliu Dan Borcia, Cornel Nicoară, dar şi la mai tinerii Tatiana Ionesi, Viorica Hodel sau Liviu Timuş, de pildă, rămaşi încă puţin cunoscuţi marelui public. Cu prilejul colocviilor la care ne referream, unii dintre ce amintiţi au riscat critici legitime privitoare la estomparea la TT a acelei faime de „laborator" artistic, menţinută cu ambiţie stagiuni la rînd şi care nu mai poate din păcate dăinui, cînd direcţia de scenă e încredinţată unor regizori lipsiţi de personalitate. Simptomatic în acest sens este şi faptul că o parte dintre actori – şi nu dintre cei mediocri – s-au repezit pur şi simplu în această vară la concursurile organizate la teatre din Capitală (unii le-au şi trecut cu brio), renunţînd la teatrul care i-a consacrat. Să fie vina lor, nerecunoscătorii? Să fie vina teatrului? Cert este că şi prin această prismă trupa traversează un moment delicat.

Departe de noi gîndul de a socoti în declin teatrul pietrean. Important este că, pe seama experienţei dobîndite, pe seama învăţămintelor pe care stagiunea trecută le-a oferit, să se încerce escaladarea unei noi cote de admiraţie în evoluţia sa. Prin spectacole curajoase, nu declarative sau incolore, prin recuperarea regizorilor săi permanenţi, cu prea largă mărinimie împrumutaţi altor scene, prin apelul la regizori tineri, demni de un teatru al tineretului, care au cu adevărat ceva de spus, printr-o încredere sporită acordată rezervei de talente actoriceşti – şi nu s-a vorbit oare atîta despre lipsa de „vedete" la TT? – şi nu în ultimul rînd printr-un repertoriu chibzuit, care să reflecte real aspiraţiile şi proiectele tuturor celor implicaţi actului dramatic.

(„Ceahlăul", nr. 2405, 30 iulie 1983)

Un rateu: Idolul şi Ion Anapoda

Primul spectacol al stagiunii 1983/84 a Teatrului Tineretului nu a fost, cum ne aşteptam, **Tragedia doctorului Faust** (idee pe moment abandonată, din cauza dificultăţii proiectului, deşi mai mulţi cronicari invitaţi la o repetiţie ad hoc vedeau în ea un prilej de relansare a trupei), ci piesa lui George Mihail-Zamfirescu, **Idolul şi Ion Anapoda**, comedie „amară", cu aer vetust, de interes mai degrabă documentar. Două considerente e posibil să fi funcţionat în opţiunea pentru acest text, incitant doar prin desuetudinea lui, căruia – la premiera absolută din 1934, dar şi după aceea – i-au fost imputate cîteva naivităţi de construcţie şi stridenţe

Scanned with OKEN Scanner

bulevardiere: primul ar fi de natură să-i spunem sentimentală şi trimite la începuturile T.T., cînd **Domnişoara Nastasia** a aceluiaşi G.M. –Zamfirescu, în regia lui Cornel Todea, cu o extraordinară Cătălina Murgea în rolul titular, deschidea seria „de aur" a spectacolelor din repertoriul naţional, pentru o „echipă" pe atunci pusă pe fapte mari; cel de-al doilea motiv, nu fără legătură cu primul, ar miza pe solicitarea exprimată în dese ocazii de unii actori ai garniturii de azi, de a li se oferi partituri mai dramatice, de virtuozitate şi, dacă se poate, de performanţă.

Din păcate, spectacolul la care ne referim nu a fost tratat la cote prea înalte de profesionalism nici de regie, nici de interpreţi. Numai aşa se explică nota de oboseală, de stingherealã pe care o degajă. Într-adevăr, la Piatra Neamţ am mai avut prilejul în stagiunile trecute să urmărim melodrame fără pretenţii, reconfortante prin naraţie sau strălucitoare prin replică (pot fi uitate oare **Micul infern**, **Balul hoţilor**, **Paharul cu apă**, **Heidelbergul de altădată** şi cîte altele?). În virtutea tradiţiei, ne aşteptam la mai mult de la această reîntîlnire cu regizorul Eduard Covali, în a cărui fişă artistică ştim incluse cîteva titluri aparţinînd aceluiaşi gen, care au plăcut la vremea respectivă (**Băiatul de aur**, de pildă, ori policier-ul **Joc dublu**). Acum, însă, incolorul şi monotonia fac ca **Idolul şi Ion Anapoda** să treacă aproape fără istoric prin viaţa teatrului, poate din cauza minimului efort depus de actori, care vădesc un studiu nu întrutotul inspirat asupra personajelor; poate din cauza linearităţii înscenării, în ansamblu, cu rare şi neimportante explozii pitoreşti.

Sucitul, melancolicul, visătorul, inertul, mucalitul Ion Anapoda – înrudit cu o amplă galerie de personaje interbelice, aflate la inima publicului larg, de-ale lui M. Sebastian sau Tudor Muşatescu, Camil Petrescu ori G. Ciprian – se lasă construit din nuanţe discrete, iar unii comentatori nu s-au sfiit să vadă în măruntul slujbaş care îşi dedublează personalitatea, pe soluţia unei alienări fanteziste, un erou coborît parcă din teatrul lui Pirandello, la noi. Nimic din această dramă a umilinţei inadaptabile, a sincerităţii anapoda, în jocul şi evoluţia lui Avram Birău, care a reţinut pentru personajul titular un soi de rigiditate nătîngă, tinzînd, în final, spre tandreţe naivă, de clişeu. Sigur, actorul poate invoca scuza insuficientei orientări din partea direcţiei de scenă, scuză impardonabilă, orice s-ar spune, pentru un interpret care se respectă şi care dispune de resurse pentru a-şi individualiza creaţia. Am fost de asemenea, atenţi la felul în care îşi susţine recitativul nou-venita în trupa teatrului, Simona Măicănescu, într-o siluetă cu un crescendo romantic, de la slujnica „înrăită de viaţa pe care a dus-o", cum o caracterizează autorul însuşi, la Frosa cea total „schimbată", ca printr-o minune, din epilogul piesei, personaj dintre cele mai greu de reliefat tocmai datorită nemotivatului salt oniric. Şi în acest caz cheia enigmei nu depăşeşte datele unui exerciţiu tratat confortabil, cu silinţa romanţioasă alimentată de text. Surplus de rafinament componistic, mai mare, mai mic, dar care să vădească o lectură à la Teatrul Tineretului, am fi dorit şi de la ceilalţi contribuabili. Astfel, cuplul Mioara – Valter (Oana Timuş, o altă tînără absolventă a institutului, şi Florin Măcelaru) rămîne în obscuritate, cu rare şi

Scanned with OKEN Scanner

complezente tuşe ornamentale, atitudine ce contaminează întreaga distribuţie. În aceeaşi notă comună este şi scenografia Nadinei Scriba. Cu sporită ambiţie analitică, cu mai multă plăcere de joc din partea actorilor, **Idolul şi Ion Anapoda** putea fi un spectacol care să nu pericliteze reputaţia trupei.

(„Ceahlăul", nr. 2429, 14 ianuarie 1984)

Tinereţea fără bătrîneţe a unui teatru

În 1984 Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ împlineşte un sfert de veac de la înfiinţare, o vîrstă a deplinei consacrări, pentru o trupă care a refuzat programatic senescenţa şi scleroza. Privind retrospectiv evoluţia acestei instituţii, remarc nu numai un număr considerabil de montări intrate definitiv în istoria spectacologiei româneşti (cine poate uita marile realizări care au văzut aici lumina rampei, precum **Arden din Kent, Omul cel bun din Sîciuan, Woyzzeck, Vrăjitorul din Oz, Harap Alb, Peer Gynt, Cuibul, Somnoroasa aventură, Slugă la doi stăpîni, Îmblînzirea scorpiei** şi cîte altele?), dar şi o stare de spirit extrem de fertilă creativităţii, suscitînd într-o vreme foarte multe laude şi speculaţii cronicarilor de specialitate. Turneele întreprinse în Germania, Italia, San Marino, Iugoslavia, Danemarca, Franţa, cele şase ediţii organizate pînă acum ale Festivalului spectacolelor de teatru pentru tineret şi copii, dar mai ales numele – de actori, de regizori, de scenografi, de autori – lansate aici configurează pe scurt prestigiul binemeritat pe care Teatrul Tineretului şi l-a consolidat în cei 25 de ani de activitate.

În pofida unui con de umbră în care a intrat în ultimele stagiuni, scena pietreană are destule resurse să producă noi succese şi satisfacţii admiratorilor ei din Moldova (unde întreprinde numeroase deplasări), din Capitală (pentru ale cărei teatre a furnizat an de an numeroase talente actoriceşti) şi din întreaga ţară. Să coincidă oare acest moment de relansare cu premiera spectacolului **Piticul din grădina de vară** de D. R. Popescu, ieşit la întîlnirea cu publicul, în regia lui Nicolae Scarlat?

(„Cronica", nr. 7 – 942, 17 februarie 1984)

Teatrul - „o posibilă fereastră spre actualitate"

- Publicul din Piatra Neamţ a făcut cunoştinţă cu dumneata, Valeriu Paraschiv, cu prilejul montării spectacolului ***Cuibul*** *de Tudor Popescu, realizat pe scena T.T. în aprilie 1979. Sînt, iată, cinci ani de atunci...*

- Pot spune că, prin **Cuibul** mi-am căpătat atestatul de regizor de teatru, ţinînd cont de premiile pe care spectacolul le-a obţinut la festivalurile de la Braşov şi Costineşti. Pusesem în scenă, pînă atunci, doar **Întoarcerea fiului risipitor,** la

Scanned with OKEN Scanner

Teatrul „C.I.Nottara" din Capitală, căruia i-au urmat, după experienţa de la Piatra Neamţ, alte cîteva realizări, în compania aceleiaşi trupe.

- N-aş vrea să omiţi din această retrospectivă filmele în care ai jucat între timp. Pentru că – poate nu mulţi ştiu – eşti nu numai regizor, ci şi... actor.

- Da, am jucat în cîteva filme valoroase, cred eu: **Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu, Stele de iarnă, Liniştea din adîncuri, Comoara, Pe malul stîng al Dunării albastre, Racheta albă** (un serial TV pentru copii). Imediat după terminarea lucrului la spectacolul cu **Milionarul sărac** de Tudor Popescu, adică a doua mea colaborare cu T.T., sînt solicitat pe genericul noului film **Surorile Boga**, în regia lui Iulian Mihu.

- *Ajungem astfel la noua dumitale prezenţă pe afişul teatrului pietrean, cu acelaşi Tudor Popescu, dar manevrînd o distribuţie în care nu mai figurează nici un interpret din* ***Cuibul.***

- Personal preţuiesc teatrul lui Tudor Popescu, pentru prezenţa sa în actualitate, în eveniment. Sînt impresionat de prolificitatea sa şi îl descopăr din ce în ce mai talentat. În **Milionarul sărac**, problematica e reală, dar piesa nu e una „realistă". Nici personajele, nici acţiunea nu-şi au echivalenţe în lumea imediată, fiind mai degrabă vorba de o „poveste", pe care mi-a plăcut să mi-o închipui ca pe un joc de copii, unde personajele se lasă decupate, investite cu cele mai neaşteptate caracteristici. Spectacolul e moralizator, educativ fără îndoială, deoarece problematica e vie, actuală, eu nefăcînd altceva decît să-i dau o tentă artistică, picturală. Menirea oricărui act teatral este să devină un instrument eficient de orientare în spaţiul existenţei, să fie o posibilă fereastră spre actualitate şi cred că din acest punct de vedere încercarea noastră îşi atinge ţinta.

- În ce măsură regizorul e ajutat, avantajat, înlesnit în activitate de „dublul" actoricesc, cum este cazul dumitale?

- Consider că, în înţelegerea şi crearea spaţiului scenic, e necesar să cunoşti toată gama de domenii implicate. În privinţa modalităţii de lucru cu actorii, nu am prejudecăţi: mă adaptez de la caz la caz, căci fiecare actor e o individualitate şi trebuie să pătrunzi în intimitatea acestei individualităţi.

(„Ceahlăul", nr. 2442, 14 aprilie 1984)

Despre oneştii prea coruptibili

Cota de popularitate a dramaturgiei lui Tudor Popescu e în creştere, la nici opt ani de la debutul său, răstimp în care numărul pieselor jucate – în marea lor majoritate comedii, şi nu de pur divertisment – a atins cifre cu totul apreciabile. Evident, este vorba în cazul de faţă de o uşurinţă a exprimării prin intermediul modalităţilor şi convenţiilor proprii artei teatrale, dar şi de un fel de a surprinde mentalităţi degradate şi clişee circumstanţiale, de a face din falsităţile ridicole ale vieţii imediate situaţii comice şi bunuri de luat în răspăr. Fără a veni cu noutăţi de

Scanned with OKEN Scanner

construcție sau în tratarea acțiunii, comediile lui Tudor Popescu mizează mai de fiecare dată pe bizareria punerii laolaltă, într-un spațiu surpriză pentru scenografia actualității, a cîtorva individualități greu asociabile în mod curent, solicitate să acționeze în normalul lor „preţios", tocmai spre a-şi dezvălui ipocrizia trivială, disponibilitatea de a fabrica aparențe contradictorii.

În **Milionarul sărac**, a patra piesă a lui Tudor Popescu pe scena Teatrului Tineretului (după **Terra 2**, în 1978; **Cuibul**, în 1979 şi **Dulcea ipocrizie a bărbatului matur**, în 1980), e reluată şi adaptată la momentul actual schema veche de cînd teatrul, a păgubaşului-negustător prădat de hoți, care ține cu tot dinadinsul să-şi ascundă dauna, numai pentru a nu atrage atenția asupra surselor de înavuțire. Negustătorul de odinioară a devenit acum funcționar respectabil, plin de sine şi de interese, cu vilă nu se ştie cum procurată, încărcată de „amintiri", şi plocoane de tot felul, care mai de care mai exotice, mai „din import". La treaba lui, onorabilul slujbaş dă „aprobări" şi e în relație cu alți slujbaşi, la fel de „onorabili", care şi ei dau – numai şi dacă se poate! – „aprobări". Ceea ce se sfiesc să sesizeze cei în drept, dau la iveală doi pungaşi de meserie: venerabilul aprobant, ticsit de maxime şi cugetări celebre prin şedințe, e „la casa lui", milionar ilicit, stocînd o avere frumuşică, obținută pe căi necurate. Hazul întîmplării sporeşte în momentul în care păgubitul şi oropsita familie încep să şteargă urmele făptaşilor, voind neapărat ca prin asta să înlăture indiciile spre sursele chiverniselii, şi ajunge la apogeu în scena tranzacției între hoți – spre a ricoşa cu alibiuri în regulă sîcîiala anchetatorului: prădaşii recunosc acum superioritatea şi „manierele" pline de subtilitate ale confratelui lor cu funcție, trecut prin multe! Cînd e să-şi dea ifose sau să iasă din încurcătură, cu toții apelează la schimburi de citate în latineşte, rostite cu emfază, ceea ce imprimă un comic afectat-retoric situațiilor. Autorul o „salvează" din această poveste oneroasă doar pe fiica mai mare a „boss"-ului necinstit, care devine într-un fel vocea dojenitoare a piesei.

Voluptatea alegoriei

Micile inabilități şi cusururi de elaborare a scenariului sînt în mare parte estompate de regizorul Valeriu Paraschiv (deşi, spre final, intervențiile sale mai tare le îngroaşă), care a ținut să susțină tenta parodică a textului printr-o distribuție ingenioasă de culori, divulgînd totodată prin ele afinitățile personajelor. Ca şi în **Cuibul**, unde repartiția siluetelor în scenă era vădit fabulistică, şi aici personajele poartă cu ele cîte o „piele", un fel de năravgreu de schimbat, a cărei cromatică e mai degrabă de protecție decît de epatare. Astfel învesmîntate, pot circula nestingherite prin „pădurea" alegorică, cu dezinvoltura arogantă a cinstei în înfățişare. Dacă nu a mai beneficiat de marea inventivitate analitică din **Cuibul**, directorul de scenă şi-a menținut intactă în schimb plăcerea tuşelor groteşti, a digresiunilor mimetice cu care ştie să dichisească multe din scene, invitînd

Scanned with OKEN Scanner

spectatorul la complicitate în comentarea sensurilor auxiliare. După cum la fel de inspirat se dovedeşte Valeriu Paraschiv în a încredinţa partituri de reală dificultate unor actori socotiţi încă neexperimentaţi sau greu adaptabili comediei de pastă groasă în contururi, cum e aceasta. Liviu Timuş, în onestul prea coruptibil Iordan, Coca Bloos, în inocenta prea cupidă Tiţa, soţia lui, ca şi Romeo Tudor, în prea buimacul Cornel, fiul lor, atent la destoinicia cleptocrată a tatălui – ar intra în această categorie. În apariţii scenice noi sau neaşteptate faţă de cele cu care ne-au obişnuit mai apar Corneliu Dan Borcia şi Avram Birău în aventurierii delicvenţi Dude şi Surdu, Gheorghe Birău, în anchetatorul tacticos, cu o ironie mafiotă în mişcări, Tatiana Ionesi, în personajul oarecum controversat al montării, cu întoarcerea sa mustrătoare din epilog, neîndeajuns argumentată, Florin Măcelaru, în vecinul indiscret, a cărui zarvă declanşează urmărirea. În totalitate, un spectacol agreabil, cu multe momente izbutite, într-o scenografie fără extravaganţe a aceluiaşi Valeriu Paraschiv.

(„Tribuna", nr. 26 – 1436, 28 iunie 1984)

O stagiune modestă, ocolită de critici...

O stagiune consacrată în întregime piesei româneşti – iată fixată lapidar caracteristica principală pentru recent încheiata stagiune 1983 – 1984 a Teatrului Tineretului, pe al cărei afiş au figurat: un spectacol de referinţă în evaluarea dramei cu conţinut politic, **Piticul din grădina de vară** de D.R. Popescu; două comedii, dintre care una a întinerit străvechiul vodevil **Baba Hîrca** de Matei Millo, iar cealaltă – **Milionarul sărac** de Tudor Popescu – aparţine creaţiei de imediată actualitate – o melodramă de valoare modestă, **Idolul şi Ion Anapoda** de G.M. Zamfirescu. La amintitele montări ar mai trebui adăugate şi două recitaluri actoriceşti, prezentate tot în această perioadă: **Carmina Transilvaniae** (aparţinînd actorului C. Ghenescu) şi **Aşteptare** (realizat de Mihai Cafriţa), ultimul dintre ele fiind răsplătit cu marele premiu la Festivalul recitalurilor dramatice ale tinerilor actori, de la Costineşti.

Privită retrospectiv, prin prisma acestor titluri nu prea numeroase (respectînd media calmă de 4 spectacole „de trupă" pe stagiune înregistrată în ultimii ani), stagiunea ultimă se situează valoric în continuarea celei dinaintea ei: fără vreun spectacol-eveniment la activ, aşa cum ne obişnuise de altfel Teatrul Tineretului în anii '60 – '70 şi chiar la începutul acestui deceniu; cu un interes sensibil scăzut din partea comentatorilor şi cronicarilor de specialitate, care în ultimul timp au făcut referiri glaciale, ocazionale, la înscenările de la Piatra Neamţ; cu puţine elemente de noutate în ceea ce priveşte viziunile regizorale, care – cu excepţia cîtorva momente de cert dramatism din **Piticul din grădina de vară** – au mizat pe disponibilităţile reale ale colectivului de interpreţi şi nu au încercat să-l conducă spre noi performanţe. Referindu-ne la aceste semne de stagnare, nu putem

Scanned with OKEN Scanner

omite sedimentările şi acumulările pe care stagiunea de curînd epuizată le-a oferit.

Cum spuneam, piesa românească s-a aflat la loc de cinste, făcîndu-i-se reale servicii, fie prin analiza pertinentă, viabilă, a unor texte de dramaturgi contemporani, fie prin restaurarea unor pagini din repertoriul clasic. În aceleaşi condiţii a sporit şi interesul publicului pentru piesa originală, fapt îmbucurător şi demn de reţinut pentru viitoarele planuri şi generice. Se remarcă, de asemenea, omogenizarea trupei, în ansamblul ei, prin rularea la rampă a tuturor actorilor tineri, integraţi astfel mai bine cerinţelor teatrului, dorinţei sale de relansare. Dacă au lipsit spectacolele memorabile, de patrimoniu afectiv, cum se spune, nu au lipsit, în schimb, cîteva înfăptuiri actoriceşti remarcabile, cum ar fi: Ana Ciontea în rolul Mariei, din piesa lui D.R Popescu; Constantin Ghenescu, în primul travesti de anvergură la T.T., din **Baba Hîrca**; Liviu Timuş, într-o compoziţie promiţătoare din **Milionarul sărac**. Noul val de tineri actori, mai puţin îndrăzneţ decît alte generaţii de interpreţi lansate pe scena pietreană, îşi anunţă abia acum o afirmare plină de speranţă.

Neîndoielnic, stagiunea a furnizat şi destule învăţăminte. Se poate conta, pe viitor, într-o ritmicitate mai bună a spectacolelor, ţinînd cont că, în regimul autofinanţării şi al măririi numărului de spectacole la sediu, afişul trebuie să dobîndească mai multă varietate, mai mult relief. În felul acesta pot fi utilizaţi cu randament sporit regizorii permanenţi ai teatrului care anul acesta au montat „acasă" – fiecare – numai cîte un spectacol. Imputabilă a fost – şi este – renunţarea la proiectul cu **Tragedia doctorului Faust**, pentru care s-a consumat un volum foarte mare de repetiţii şi material scenografic: spectacolul acesta deocamdată abandonat, poate fi recuperat, bineînţeles fără risipa ultra barocă de efecte pe care conta iniţial, şi adus totuşi în faţa publicului. În plus, în perspectiva organizării unei ediţii a Festivalului de teatru pentru copii şi tineret la Piatra Neamţ, în viitorul An Internaţional al Tineretului, T.T.-ul trebuie să se gîndească la un spectacol cu adevărat reprezentativ, de ţinută, care să pună în valoare potenţialul şi ambiţia întregului colectiv.

(„Ceahlăul", nr. 2457, 28 iulie 1984)

Dramaturgia românească a făcut un decisiv pas înainte

- Stimate Mircea Marin, sînteţi unul din regizorii cei mai solicitaţi la ora actuală. N-am să vă cer să enumeraţi toate spectacolele pe care le-aţi montat de-a lungul anilor – ştiu că ele sînt foarte multe – ci doar să vă referiţi la acelea care vă reprezintă cu adevărat.

- Am să încep cu spectacolul **Marin Luther şi Thomas Müntzer** de D. Forte, realizat în 1975, la Satu Mare, cu care am intrat în atenţia criticii de specialitate. Au urmat, între altele, **Woyzzeck** de Büchner, la Cluj Napoca (1976), **Maria şi copii ei** de Oswaldo Dragun, **O scrisoare pierdută** de Caragiale, **Eduard**

Scanned with OKEN Scanner

al II-lea de Ch. Marlowe, **Mormîntul călăreţului avar** de D.R. Popescu, **Troilus şi Cresida** de Shakespeare, **Serata neprevăzută** de H. Pinter, **Nu sînt turnul Eiffel** de Ecaterina Oproiu – toate la Braşov, **Aceşti nebuni fătarnici** de T. Mazilu la Botoşani, **Întîmplări mai mult sau mai puţin ridicole** după Cehov, la Teatrul Giuleşti, **Mormîntul călăreţului avar** la Teatrul „Bulandra". În aceşti 10 ani am pus în scenă peste 30 de montări.

- Sînteţi acum prezent la Teatrul Tineretului, unde conduceţi repetiţiile la o piesă din repertoriul contemporan.

- Într-adevăr, este vorba de comedia **Fluturi de noapte** de Dinu Grigorescu, o satiră la adresa unor malformaţii etice care, din păcate, încă mai persistă în imediata noastră apropiere. Încercăm o subliniere a elementelor satirice, prin folosirea unor modalităţi moderne de teatru, menite să încînte publicul, dar să şi facă mai lesne asimilabile desinenţele morale. Autorul este la a doua sa piesă jucată, după **Ciripit de păsărele**, la Teatrul de Comedie din Capitală.

- În care dintre direcţiile existente astăzi în regia românească v-aţi încadra activitatea de pînă acum?

- Mărturisesc că nu am urmărit o anumită direcţie, ci mai degrabă am încercat să-mi clarific o expresie, o interpretare personală a lumii şi a teatrului. Mi-e greu să depistez direcţiile regiei româneşti actuale. Aş remarca personalităţi ale regiei româneşti, mai puţin direcţii. Dacă e vorba de afinităţi, cel mai apropiat mă simt de Liviu Ciulei. Un regizor trebuie să fie un exeget al operei pe care o montează, să aibă o mare putere de analiză asupra textului. Aşa numita transpunere a textului mizează în fapt pe eliberarea potenţelor fanteziei, care trebuie de asemenea riguros controlată, şi pe încercarea de a crea o metaforă globală a lumii spectacolului, capabilă să transgreseze spre semnificaţiile lumii contemporane.

- Cum soluţionaţi, în plastica spectacolului, această „critică" asupra textului?

- Întotdeauna cînd întîlnesc un text valoros, se creează o anumită tensiune spirituală care îmi ascute simţul critic. Operele autentice conţin o serie de „capcane" de semnificaţie, forţa lor trăind în subtext de fapt. Un text limpede nu incită, nu trezeşte energia intelectuală a regizorului. La marii autori există o polisemie a semnificaţiilor şi din acest angajament de lectură trebuie alese acele semnificaţii care implică cel mai profund omul de azi. Există apoi cîteva imagini-cheie ale spectacolului, pe care mi le descopăr înainte de a intra în lucru. În lucrul cu actorii, sigur, aceste imagini reverberează, se prelungesc în întreg spectacolul, se adîncesc şi se ramifică. În universul imaginat de regizor, actorul îşi aduce contribuţia propriei personalităţi, care – în cazurile fericite – îmbogăţeşte lumea astfel creată.

- Cum ştiu că vă preocupă piesele din repertoriul autohton, vă întreb ce părere aveţi despre dramaturgia noastră actuală?

- Cred că în ultimii 15 ani dramaturgia românească a făcut un mare şi decisiv pas înainte. Personalităţi cu reală dotare şi-au pus amprenta asupra evoluţiei

Scanned with OKEN Scanner

teatrului nostru contemporan, cu deosebire T. Mazilu, Marin Sorescu, D.R. Popescu. Ceea ce aş reproşa producţiei de acest gen este încă o cunoaştere insuficient de profundă a construcţiei dramatice, ca şi superficialitatea în pătrunderea universului omului de azi.

- *Ce impresie vă face trupa de actori cu care colaboraţi?*

- O primă impresie a fost aceea a eterogenităţii ei. Oricum, menirea actului regizoral este să reducă, pe cît posibil, atari diferenţieri valorice şi cred că în cele din urmă spectacolul de faţă va reuşi şi acest lucru. Aş mai aminti colaborarea cu scenograful Mihai Mădescu, cu care am împărţit o serie de succese şi care revine la Piatra Neamţ, la teatrul consacrării lui, după o absenţă de aproape 10 ani.

(„Ceahlăul", nr. 2475, 1 dec. 1984)

Alexandru Darie la Piatra Neamţ

Spectacolul cu **R.U.R.** de Karel Capek promite a fi nu numai un eveniment al actualei stagiuni, ci şi un moment de referinţă în „istoria" montărilor, pe scena Teatrului Tineretului, prin prezenţa la „pupitrul" regizoral a unui tînăr considerat talent de certitudine şi de profunzime creatoare – Alexandru Darie (n. 14 iunie 1959, la Bucureşti). Se anunţă un spectacol îndrăzneţ în concepţie, îndemnînd la o meditaţie profundă asupra omului de azi şi a viitorului umanităţii – un spectacol tulburător prin prospeţimea viziunii, prin generozitatea mesajului şi (nu în ultimul rînd) prin tinereţea însăşi a realizatorilor. Am reţinut opiniile cîtorva dintre ei:

Simona MĂICĂNESCU: *„Cel mai important lucru pentru mine a fost întîlnirea cu un regizor realmente înzestrat, din specia rară a celor ce ştiu să fie darnici. Dînd mult, un asemenea regizor primeşte înzecit de la actor. Majoritatea personajelor piesei nu sînt personaje pur şi simplu, ci – cred eu – personaje cu încărcătură simbolică. Întotdeauna cînd închipui un personaj, mă gîndesc că trebuie să-l fac să fie cu adevărat important în viaţa spectacolului. E un chin sublim îndărătul acestei meserii, idee pe care o port mereu cu mine de la profesorul meu de institut, Octavian Cotescu".*

Oana PELEA: *„Fiecare rol şi, de fapt, fiecare seară de spectacol este pentru mine un debut. În meseria de actor nu faci decît să o iei mereu de la capăt. Emoţiile pentru acest debut pe scena T.T. au fost parcă mai acute, dat fiind faptul că este primul teatru în care nu mai sînt studentă, ci actriţă. Întîlnirea cu regizorul Al. Darie şi lucrul la piesa* ***R.U.R.*** *au constituit bucurii reale pentru mine, cu atît mai mult cu cît Al. Darie consideră actorul nu ca pe un simplu executant, ci ca pe un element creator în structura spectacolului. În plus, la T.T. am găsit oameni minunaţi, suflete deschise, actori remarcabili. Sînt fericită să pornesc în compania lor în lungul drum pe care abia l-am început".*

Romeo TUDOR: *„Mi se pare că spectacolul nostru a căpătat o mare rotunjime pentru că textul s-a lăsat pătruns de o idee regizorală fecundă. Am reuşit să facem cu toţii, inclusiv eu, ceva de valoare: s-a întîmplat ca un foarte tînăr*

Scanned with OKEN Scanner

regizor să se dovedească foarte experimentat (s-a născut cu această experienţă, cred), foarte matur în ceea ce face. Este prima mea mare satisfacţie, ca actor, de cînd sînt la T.T.".

Coca BLOOS: *„Mă aflu într-un moment important al activităţii mele. Atunci cînd întîlneşti un regizor care ştie ce vrea, îţi descoperi forţe latente nebănuite, în stare să-ţi modifice chiar personalitatea artistică. Aş mai spune că teatrul nostru trăieşte la rîndu-i un moment bun, cu cîteva spectacole valoroase. Important este să menţinem, să continuăm această cotă ridicată a sa, să vrem permanent să ne autodepăşim".*

Constantin GHENESCU: *„Am ţinut mult să joc în acest spectacol, deşi am pornit lucrul cu mare teamă. Cred că e, în sfîrşit, un spectacol DE TRUPĂ, cum de mult nu am mai avut pe afiş. Fiind „bătrîn", din generaţia mai veche a teatrului, m-am simţit extrem de bine printre ultimii veniţi şi ştiu că am de învăţat în continuare de la ei. Am reuşit să exprim totul cu mare simplitate, să lupt cu un anume fel de teatralitate, astfel încît teatrul să fie înlăuntrul meu. E marele meu cîştig şi ţin mult la el..."*

Maria MIU: *„Scenografia a crescut o dată cu spectacolul, regizorul avînd ştiinţa să populeze spaţiul scenic – unul noocratic, ca summum al ştiinţelor, artelor, căutărilor omeneşti de tot felul – cu o lume care a ridicat la pătrat valenţele decorului şi costumelor. Cred că am făcut ceva nou, faţă de ideile mele scenografice anterioare şi colaborarea cu T.T. a fost hotărîtoare pentru mine. Nu poţi face un spectacol fără să te adaptezi teatrului în care lucrezi. Or, T.T. e ... altceva şi plec cu bune impresii din această colaborare".*

Alexandru DARIE: *„Fiecare dintre actorii cu care am lucrat a fost o revelaţie pentru mine şi pot spune – deşi nu au lipsit momentele de incertitudine şi căutări – că ei formează la ora de faţă echipa „de aur" a T.T. Am fost măgulit de faptul că am fost chemat să pun în scenă, la unul din teatrele cele mai „lansate" din ţară".*

(„Ceahlăul", nr. 2498, 9 mai 1985)

Cred într-un teatru „crud" prin sinceritate

*- Spectacolul **R.U.R.** de K. Capek, pus recent pe scena Teatrului Tineretului în regia dv., Alexandru Darie, nu este – din cîte ştiu – un debut. Spuneţi-ne, pentru început, ce montări aţi mai semnat pînă acum?*

- Am terminat Institutul în 1983, la clasa Dinu Cernescu. În studenţie, am realizat spectacolele **Paraclisierul** de Marin Sorescu (premiul pentru cel mai bun spectacol la Festivalul Şcolilor de teatru de la Riccione – Italia, în 1981), **Cenci** de A. Artaud, **Visul unei nopţi de vară** de Shakespeare, **Ploşniţa** de Maiakovski, **Yvona, principesa Burgundiei** de Gombrowicz. Examenul de diplomă l-am susţinut cu **Magia roşie** de Michel de Ghelderode (premiul pentru regie şi

Scanned with OKEN Scanner

scenografie în Festivalul artei şi creaţiei studenţeşti). Apoi, la Oradea, unde am fost repartizat, am pus în scenă **Jolly-jocker** de Tudor Popescu (premiul revistei „Flacăra" pe 1984) şi **Săptămîna luminată (Porţile)** de Mihai Săulescu (premiul revistei „Flacăra" la Festivalul de teatru scurt). Cu excepţia **Paracliserului**, toate celelalte spectacole le-am realizat cu colaborarea scenografei Maria Miu.

- ... *Inclusiv acesta de la Piatra Neamţ. Ce vreţi să spuneţi, de fapt, prin spectacolul* ***R.U.R.****?*

- În intenţia noastră, el vrea să atragă atenţia asupra resorturilor dezumanizării, a pericolului ce apare cînd unii oameni au acces la puterea ştiinţei şi nu ştiu cum să o folosească. Cînd omul îşi neagă tradiţia – culturală, morală, de orice fel – se ajunge la catastrofe.

- *Ce modalitate de teatru vă interesează şi în ce măsură aţi aplicat-o în* ***R.U.R.****?*

- Fiecare piesă pretinde o anumită modalitate. Teatrul, cum spunea Artaud, presupune pe de o parte textul, în măsura în care nu i se neagă universul şi ideile (dintr-un text nu se poate face chiar orice!), iar pe de altă parte, o concretețe de natură fizică, astfel încît fiecare text sugerează, într-un fel, forma transpunerii sale. Fiecare spectacol este, sau ar trebui să fie, un experiment, în sensul căutărilor de idei şi de formă dictate de textul respectiv. Nu cred în teatrul experimental, care îşi alege întîi modalitatea şi apoi caută textul care să o susţină, ci cred în teatrul în care actorii, regizorul şi scenograful se „provoacă" reciproc, cu totală sinceritate.

- *Bine, vă întreb altceva: ce vreţi să exprimaţi prin intermediul teatrului?*

- Cred într-un teatru „crud" prin sinceritate, foarte riguros şi exact în structurile lui, de o mare concretețe – despre lucruri chiar foarte puţin concrete – la nivel vizual-auditiv. Un teatru al senzaţiilor şi miresmelor „tari". Fug de edulcorări, de jumătăţi de măsură – dar îmi place în schimb fiorul de taină pe care îl poate aduce scena, acea taină nedezlegată în totalitate şi care rămîne sub pecetea misterului. Nu-mi plac iarăşi rezolvările simbolice, metaforice, în sensul „citării" lor pe scenă. În teatru orice lucru trebuie să conţină şi denotaţii, şi conotaţii. Un teatru numai conotativ e un fals. Mai cred apoi că teatrul e făcut din imagini ce trebuie să aibă prestanţă fizică. Iată, în **R.U.R.**, traducînd anumite semnificaţii printr-o exactitate realistă, ele ajung să iasă din sfera realismului. Am închipuit această piesă SF la începutul acestui secol, într-o epocă obsedată de experienţe, de artificial. Dar, pentru mine, piesa lui Capek nu ia nicidecum o turnură SF, ci una absolut a normalităţii concrete. Veţi vedea de altfel că totul pare plauzibil şi nu se alunecă nici o clipă în afara imaginii posibilului, deşi se vorbeşte mult de roboţi şi robotizare.

- *Cum a decurs colaborarea cu T.T.?*

- În jurul acestui teatru pluteşte o aură legendară, decurgînd din succesele sale; închipuiţi-vă, deci, că am fost măgulit să fiu invitat aici. Am întîlnit o echipă de interpreţi foarte bună, între care Constantin Ghenescu, Simona Măicănescu (care a jucat în spectacolul meu din institut, cu **Magie roşie**), Gheorghe Birău, Coca

Scanned with OKEN Scanner

Bloos, Tudor Romeo, Liviu Timuş, Oana Pelea (am avut o surpriză extraordinară în ceea ce o priveşte şi cred că va ajunge una din actriţele noastre importante), Claudiu Istudor – fiecare din ei fiind o revelaţie pentru mine.

(„Ceahlăul", nr. 2502, 8 iunie 1985)

Despre terorismul roboţilor

Iată un spectacol care – prin stimulii meditativi, prin modalităţile de teatralitate convocate spre a susţine ideea dramatică, prin seriozitatea şi starea de tensiune creatoare a celor ce contribuie la realizare – reînnoadă firul succeselor „istorice", al spectacolelor-eveniment nu puţine în istoria TT-ului. Să spunem din capul locului că aveam multe temeri legate de posibilităţile de actualizare a textului lui Karel Capek – prima operă de science-fiction a acestui celebru autor de anticipaţie, scrisă în 1920 şi jucată în anul imediat următor, unde este folosit dealtfel pentru întîia oară termenul de *robot*. Aveam temeri atît din cauza vetustеţii accentuate a piesei, cît şi a posibilelor rezolvări scenice date personajelor artificiale, acelor umanoizi creaţi în laboratoarele marelui trust **R.U.R.** (**Rossum's Universal Robots**). În plus, transpunerile după scenarii SF suferă de umilinţe convenţionale şi naivităţi ce le fac uneori greu suportabile. Nimic din aşa ceva în spectacolul tînărului regizor Alexandru Darie, interesat să dea sensuri grave, cu rezonanţă în contemporaneitate, ideilor dramei lui Capek, dar şi să rezolve convingător – spre alegorie şi parabolă – migraţia şi terorismul robotizant, evitînd orice facilitate sau stridenţă ilustrativă. Fantasticul lumii plămădite în retortă, ameninţînd cu lipsa ei de suflet, de simţămînt, de pasiune a trăirii, misterul umanităţii, se implică într-un crescendo inteligent dozat lumii alienante a profitului cu orice preţ şi desfigurării morale.

Ca spaţiu de joc este conceput de scenografa Maria Miu un decor creator de atmosferă, o bibliotecă alchimistă, cu aer medieval, cu multe opusuri şi vitralii, cu homunculi şi semne cabalistice (un „templu noocratic", cum îi place regizorului să şi-l denumească), unde civilizaţia artificială este în crepusculul ei. Experimentatorii – tehnocraţii trustului R.U.R. – sporesc delirant producţia de mecanisme evoluate, neomiţînd să le implanteze un dram de sentiment, iniţiativă ce se dovedeşte cu totul fatală oamenilor, din ce în ce daţi la o parte şi exterminaţi de vitregii lor concurenţi. Ultimul ins proiectat în această utopie neagră va avea revelaţia înfiripării unei iubiri între o robotină şi un robot! – nostalgie mai veche a fabricanţilor-vrăjitori – ceea ce aduce o undă optimistă finalului: chiar şi aşa, părăsit de oameni, graţie propriei nesăbuinţe şi a goanei după putere absolută, pămîntul nu va rămîne pustiu, ci în stăpînirea unor còpii aproape fidele lor, încercînd să le continue idealurile. Cusurul major al piesei, estompat cu grijă de regizor, rezidă în lungile sale monologuri patetice, prolix-explicative, într-o eră în care roboţii nu mai sînt atît de primejdioşi, de nărăvaşi, cum îi închipuia în urmă cu

Scanned with OKEN Scanner

atîtea decenii Capek. Spectatorul este invitat să înlocuiască, acolo unde îi permite imaginația, referințele la tema apocaliptică a robotului cu cele care alimentează coșmarurile sfîrșitului de secol și reflexia este astfel îmbogățită cu argumente ale culpabilității și speranței. De altfel, spectacolul impune de la început o apăsare catastrofică, un fior de spaimă care crește spre coșmar.

O alegorie în tonuri apăsat expresioniste

Alexandru Darie este un regizor al reveriei interogative și individualizării ideilor, invitînd interpreții nu să trăiască personajele, ci să le gîndească, să intre împreună cu ele în zona imaginară. *„În viziunea sa* – remarca Dinu Kivu – ***R.U.R.*** *este o alegorie despre folosirea fără limite și fără discernămînt a puterii... el ne vorbește despre starea de* ***hybris****, acea lipsă de măsură care o dată atinsă, primejduiește echilibrul firesc al lucrurilor și provoacă tragedia."* Efectele sînt mai totdeauna simple, la fel de economicos în convenții fiind și jocul actoricesc. În prima parte a spectacolului, descoperim multe elemente expresioniste în tratarea acțiunii, începînd cu repartizarea cromatică a siluetelor și terminînd cu răsfățul halucinant al unor scene: un fantastic ce nu trădează nici o clipă elaborarea, cu inserții hitchcockiene (un obiect scăpat într-o „baie" de liniște, un fel anume de a se privi și a se atinge al personajelor, zgomote naturale într-un climat închis) și caligrafieri de straniu în mișcarea actorilor. Glory, călătoare misionară în insula demonicilor inventatori, aduce cu ea o însoțitoare bătrînă, un soi de spiriduș menit să întrețină panica dezumanizantă – duhul de expresionism apăsat al montării, amestec de grotesc virulent și tragism al lucidității neputincioase. Dealtfel, acest împielițat care vede adevărul va fi elementul de legătură spre ultima parte a spectacolului, cînd supremația se schimbă, prin marea revoluție a roboților: avizi de putere, fanatici, cruzi pentru a-și dovedi eficacitatea, unirațională în plăcerea de a distruge orice „tradiție" și de a lua totul de la capăt, ei vor devălmăși atmosfera cerebral-magică din prima parte și va trebui să se consume mult haos pînă ce pîlpîirile lor de conștiință să devină generoase, scoase din zodia terorii și pierzaniei. „Clasicii" teoriei triumfului acestui negativ omenesc – dr. Gall, Busman, Domin și Alquist – rămîn undeva, în urmă, închipuirea lor fiind devansată cu mult de absolutismul întunecat al noilor veniți. Va rezista dezastrului doar Alquist sub ochii căruia doi dintre miile de roboți, Helena și Primus, îi oferă semnele unei metamorfoze afective. Din această enumerare a personajelor am omis doar pe Radius, robotul robespierrist, încruntat și cu zel distructiv, care dă măsura exactă a rațiunii golite de rațiune.

Să subliniem că majoritatea interpreților angrenați în ridicarea spectacolului de față confirmă acumulări deosebite de expresivitate, susținînd ideea regizorală cu acea pasiune de „echipă", de care s-a vorbit în dese ocazii, pînă nu de mult, privitor la Teatrul Tineretului. Simona Măicănescu (în Glory) face, de pildă,

Scanned with OKEN Scanner

creația ei cea mai plină de relief, de cînd se află la Piatra Neamț; Romeo Tudor (dr. Gall) și Liviu Timuș (Brusman), tineri actori serviți ocazional cu partituri înalte, vădesc acum resurse surprinzătoare, fiind fiecare cîte o revelație în modul de a-și soluționa personajul; impresionanți prin felul de a se adapta unui registru al simplității și rigorii gestuale ni s-au părut, apoi, Coca Bloos (în „împielițata" Nana – cineva a comparat-o, nu fără temei, luînd în considerație irezistibila scenă a dansului isteric, cu Giulietta Massina și un personaj al lui Fellini la care masca tragică se contopea cu zîmbetul clovnului), Constantin Ghenescu (Alquist), actor de mare consistență, schimbînd registrul parodic cu cel grav-disperat, Gheorghe Birău (glacialul Demin) și Florin Măcelaru (Primus); în sfîrșit, debutanții: Oana Pellea (Helena) – întîia ei apariție la T.T., una de referință pentru această interpretă de rafinament al nuanțelor, și Claudiu Istudor (Radius) și el o reală speranță, prin felul în care oferă o țintă plastică și un sens tenebros robotului dogmatic al piesei.

Prin **R.U.R.**, Alexandru Darie trece în prim planul foarte tinerei noastre regii, iar Teatrul Tineretului își adaugă la activ un spectacol memorabil.

(„Tribuna", nr. 34 – 1496, 22 august 1985)

Opțiune pentru calitate

O stagiune în care Teatrul Tineretului a obținut Premiul A.T.M., pentru cel mai bun spectacol al anului 1984 – e vorba de **Piticul din grădina de vară** de D. R. Popescu (în regia lui Nicolae Scarlat), o stagiune în care am putut consemna un spectacol-eveniment, în buna tradiție a trupei (**R.U.R.** de K. Capek, în regia lui Al. Darie), o stagiune în care s-a creat o legătură mai stabilă cu marele public, atingîndu-se un adevărat record de spectatori – o asemenea stagiune nu poate fi considerată altfel decît una reușită. Într-adevăr, rememorînd titlurile aduse pe generic, constatăm o mai mare omogenitate valorică între spectacole, un efort sporit pentru reușita demersului educativ prin intermediul artei scenice. Iată și alte succese care fac cinste T.T.-ului: o comedie cu pronunțată tentă satirică – **Fluturi de noapte** de Dinu Grigorescu (regia – Mircea Marin); reevaluarea unui text din fondul de aur al dramaturgiei universale – **Pescărușul** de A.P. Cehov (regia – Nicolae Scarlat); un spectacol-meditație asupra prezentului și viitorului umanității – **R.U.R.** de K. Capek. Alte patru-cinci realizări aparținînd stagiunilor precedente au fost permanent menținute pe afiș. Sigur, am fi dorit mai multe reușite, mai multe evenimente în viața T.T. și – cu un efort mai mare din partea regizorilor (din cei trei regizori permanenți, doar unul este prezent în această retrospectivă a noastră), cu o mai mare operativitate în finalizarea spectacolelor – atari deziderate ar fi putut fi împlinite. Așa, de pildă, spectacolul **Cel ce deschide ușa** de Mihai Georgescu – o altă propunere de debut – avea șanse reale să vadă lumina rampei încă în primăvară, dacă n-ar fi trecut prin amînări și redistribuiri succesive.

Cîteva cuvinte despre actori, despre cei ce făptuiesc succesele teatrului. Un

Scanned with OKEN Scanner

fapt îmbucurător, mai întîi: trupa s-a întinerit, în ultimii ani şi cuprinde actualmente cîteva nume de promisiune. La rîndul lor, vîrstnicii revin surprinzător, „întineresc" am spune; şi această afinitate între mai multe vîrste creatoare este de bun augur. Erupţia noilor veniţi e argumentată, neîndoielnic, de premiul de interpretare feminină al A.T.M. obţinut de Ana Ciontea, pentru rolul eroinei din piesa lui D.R. Popescu. Bune impresii au mai lăsat în ultima vreme şi alţi tineri de talent: Oana Pellea, Claudiu Istudor, Simona Măicănescu, dar şi Oana Albu, Romeo Tudor, Liviu Timuş; iar din generaţiile anterioare Constantin Ghenescu, Coca Bloos, Paul Chiribuţă, Traian Pârlog, Gh. Birău, Corneliu Dan Borcia, Cornel Nicoară, Florin Măcelaru – fiecare prezent cu cîte o siluetă interesantă, modelată cu grijă în memoria afectivă a spectatorilor.

În perspectiva unui viitor Festival al spectacolelor de teatru pentru tineret, anunţat pentru toamna acestui an, a unei stagiuni care este a 25-a în istoria teatrului – şi care trebuie să continue, la cote de calitate, pe cea încheiată – T.T.-ului îi revin proiecte deosebite.

(„Ceahlăul", nr. 2515, 7 septembrie 1985)

George Peele, jucat după mai bine de o sută de ani

- Cînd ai terminat institutul, Dan Mănescu?

- În 1983, la clasa regizorului Geo Saizescu.

- Ai urmat deci secţia de regie de film...

- Într-adevăr; deşi, alături de cele cîteva scurt-metraje, documentare şi artistice, tot în perioada institutului am montat spectacolul **Inundaţia** de T. Mazilu.

- Cum s-ar spune, ai părăsit filmul spre a te consacra teatrului. Spectacolul pe care îl pui în scenă la Teatrul Tineretului al cîtelea este în activitatea dumitale?

- Al cincilea. În aceşti doi ani am pus, la teatrul din Botoşani, unde am fost repartizat, piesele **Încurcă lume** de A. de Hertz, **Frumosul cotidian** de I. Bucheru (premieră pe ţară), **Ţarul Ivan îşi schimbă meseria** de Bulgakov, semnînd atît regia, cît şi scenografia. De asemenea, la teatrul „Maria Filotti" din Brăila am realizat o colaborare regizorală cu Constantin Codrescu, la spectacolul **Greutatea omului** de Tudor Popescu. Acum, la T.T. transpun un text preshakespearean, intitulat **La gura sobei** de George Peele, cu premiera în 1520, prevestind celebrul **Vis al unei nopţi de vară**. Spectacolul e o premieră absolută, la noi, iar în Europa se rejoacă după mai bine de o sută de ani.

- Ce crezi: experienţa în teatru e obligatorie regizorului de film?

- Din punctul de vedere al muncii cu actorul şi al construirii planurilor-secvenţă, spectacolul teatral mi se pare esenţial pentru regizorul de film. Bineînţeles, nu voi părăsi filmul, dar chiar dacă voi reveni la el nu voi neglija niciodată acest „dublu" al pasiunii pentru teatru. Cel ce vine pe scenă dinspre

Scanned with OKEN Scanner

platoul de filmare are avantajul unui sistem mai suplu de decupaj al secvențelor regizorale. Coeziunea secvențelor scenice capătă un halou și un dinamism specific. În plus, gestul teatral se poate îmbogăți în semnificație, pentru mine, în funcție de ideile pe care vreau să le enunț. Astfel, am impus un anumit tip de mișcare, ca o mixtură între plastică, semantică a gestului și elemente de non-coregrafie, ce conferă spectacolului o structură nouă, vis-à-vis de acțiunea propriu-zisă.

- *Ce înseamnă non-coregrafia?*

- Ea rezidă în elemente de mișcare a trupului, pornind de la elemente coregrafice, dezvoltate într-un alt sens, imprimat de mine, în funcție de ideea ce vreau să o reliefez într-o anumită secvență. E un fel de prelungire a gîndului și sentimentelor, transmise de actori în jocul pe scenă. De aceea, repetițiile mele sînt în doi timpi: unul de mișcare pregătitoare care necesită un efort fizic (și psihic) deosebit, cu elemente de non-coregrafie; apoi, în a doua fază, lucrăm mișcarea fiecărei secvențe scenice.

- *Spre ce modalitate teatrală înclină spectacolul pe care îl montezi?*

- Spectacolul, așa cum îl concepem, se prezintă ca o noutate de gen, cu muzică, mișcare și atmosferă neîncadrabile musicalului, să spun, sau altei modalități. Cred că facem un tip inedit de spectacol, în concomitența celor cunoscute pînă acum. Actorii au înțeles, treptat, că e vorba de un experiment, cu șanse de reușită și s-au adaptat ca atare.

- *Ai scris și un scenariu paralel textului în sine?*

- Am scris un scenariu al meu, realizat prin retranscrierea unor scene, plus sublinierea elementelor adiacente (vizuale, auditive, senzitive).

- *Observ, de asemenea, că obișnuiești să semnezi și scenografia. E o deformație tot de natură cinematografică?*

- Sînt adeptul spectacolului total, în care autorul se mișcă într-un număr de „puncte" stabilite de mine. Spațiul scenografic se naște în funcție de necesitățile apărute în timpul montării. Sînt pentru o scenografie cît mai funcțională, cît mai aerată, cît mai rafinată. Ideea e ca scenografia să se muleze perfect structurii spectacolului.

- *Muzica e una de epocă sau recurge la modern?*

- Muzica, realizată de Dorina Crișan Rusu, are menirea să puncteze pornirea unor acțiuni care vor duce la o idee finală de moment sau să sublinieze ideea finală de moment, rezultată din acțiunea propriu-zisă. Este o muzică contrapunctică, împletind inspirat temele preclasice cu temele așa-zisului modernism.

- *Interpreții?*

- Toți cei 14 interpreți vor realiza, cu siguranță, cîte o creație.

- *De ce te temi, totuși, înainte de premieră?*

- Spectacolul e pe muchie de cuțit. Ori va fi ce vrem, și atunci dominantele sale vor fi prospețimea și ineditul, ori nu va ieși iar atunci se va menține în limitele unui simplu experiment, cu cîteva rezolvări. Oricum, rămîne o experiență, pentru

Scanned with OKEN Scanner

mine, ca şi pentru trupă. În ambele cazuri, va fi un spectacol interesant pentru public.

(„Ceahlăul", nr. 2527, 28 nov. 1985)

Îndrăgostiții din Tesalia sau ratarea unei rețete

Două succese mai vechi ale trupei – este vorba de **Dureroasa tragedie a domnului Arden din Feversham-Kent** de un autor anonim din secolul al XVI-lea, marcînd debutul regizoral al lui Andrei Şerban (1966) şi comedia **Răfuiala** de Philip Massinger, încredințată iarăşi inspirat unui debutant, Alexandru Dabija (1976) – au furnizat, desigur, tot atîtea argumente pentru includerea în repertoriu actualei stagiuni a unui alt text din Renaşterea engleză: **La gura sobei** sau **Duhul lui Jack** sau **Îndrăgostiții din Tesalia** de George Peele. Piesa, scrisă în ultimii ani ai secolului XVI, este considerată o capodoperă, nu numai pentru pasajele sale de măiestrită suspendare a granițelor între real, oniric şi fantastic, precedînd astfel una din modalitățile predilecte ale marelui Will, dar chiar prin construcția ei ingenioasă, cu acumulări de situații captivante şi replici fierbinți în ironie, cu trimiteri parodice la moda scenetelor cavalereşti de curte.

Am ținut să subliniez aceste merite ale piesei lui George Peele, atît pentru faptul că ea cunoaşte, grație teatrului din Piatra Neamț, prima versiune scenică în limba română, cît şi pentru originalitatea sa deosebită, permițînd filiații şi interferențe cu lumea comediilor lui Shakespeare. Un asemenea text ar fi putut deveni – şi avea toate premisele să devină – un spectacol de referință al T.T.-ului. În virtutea tradiției, el a fost încredințat iarăşi unui foarte tînăr regizor al momentului – Dan Mănescu, absolvemt al IATC – promoția 1983, clasa de regie film a profesorului Geo Saizescu. De altfel, o anumită preferință pentru derularea filmică a scenelor, cu decupaje surprinzătoare şi treceri bruşte între secvențe, se întrevede în acest spectacol, după cum la fel de vădite sînt inabilitățile tînărului regizor în închegarea coerentă a unei imagini proprii acestei arte. Compunerea sa dramatică suferă flagrant de lipsa unei idei conducătoare ferme, de o anume superficialitate în coagularea ansamblului: influențat de maniera cinematografică de a se instala în interiorul textului, Dan Mănescu se grăbeşte, alunecă cu uşurință imputabilă peste psihologii şi situații dramatice, mulțumindu-se cu gaguri eşuate şi procedee arhicunoscute, ce au făcut glorie în perioada filmului mut. Scenografia, semnată tot de el, este ingenioasă, cu fundalul de basm al montării, în schimb nu poate trece neobservată doza de infantilitate, de imaturitate în manevrarea dispozitivelor (şi ele cam dificile) care sugerează labirinticul pădurii tesaliene.

Din faptul că regizorul nu pune nici un preț pe „cheia" de sine stătătoare a scenariului, suspendîndu-i multe conotații, rezultă şi un soi de zburdălnicie ilogică, care îşi susțin partiturile din frînturi ale unor spectacole deja clasate în istoria T.T., dacă nu clamează în tonuri stridente replici şi monologuri frumoase la lectură, din

Scanned with OKEN Scanner

păcate ratate prin gîîială searbădă. Nu se înțelege prea bine rostul cavalerilor rătăcitori Huanebango și Corebus (primul interpretat de Liviu Timuș, celălalt de Constantin Ghenescu), tenta eroi-comică pe care autorul o dă acestui cuplu, după cum iarăși argumentat cu zgîrcenie este funcționalitatea Duhului lui Jack (Claudiu Istodor) în jocurile de imaginație ale piesei, în coloratura ei poetic-fantastă. Ceilalți contribuabili – Gheorghe Birău (Scrapant, Groparul), Florin Măcelaru (Galypha, Născocilă, Wiggen), Coca Bloos (Hangița, Madge), Paul Chiribuță (Eumenides), Dan Covrig (Thelea, Veselici), Corneliu Dan Borcia (Erestus), Ion Muscă (Lampriscus), Tatiana Ionesi (Delia), Oana Albu (Zantipa), Maria Filimon (Celania) – fac tot posibilul să-și lămurească locul în spectacol, unii cu bunăvoință, alții dezorientați.

(„Ceahlăul", nr. 2532, 4 ianuarie 1986)

Scurtă retrospectivă

Cu trei spectacole de valoare la activ – **Acești îngeri triști** de D.R. Popescu, **Conul Leonida față cu reacțiunea** de I.L. Caragiale și **Il Camipello(Piațeta)** de C. Goldoni, dintre care ultimul poate fi trecut printre marile realizări teatrale ale deceniului nouă, cu o reușită Gală a spectacolelor de teatru pentru tineret, de natură să restabilească tradiția confruntărilor de acest fel la Piatra Neamț, cu unele inițiative noi în contactul cu publicul (micro-stagiuni permanente în cîteva localități rurale) – cea de-a 25-a stagiune a Teatrului Tineretului poate fi considerată una de regăsire în cariera trupei. O trupă care s-a întinerit în ultimii ani, s-a împrospătat cu cîteva talente distincte, reușind să se reomogenizeze și – ceea ce mi se pare cu totul meritoriu – să iasă dintr-o anume inerție. Se tinde din nou spre performanțe de „echipă", fără a se neglija vocile originale, care au primit partituri pe potrivă. **Il Campiello**, în regia lui Silviu Purcărete, rămîne emblematic pentru această metamorfoză, de fapt pentru întoarcerea la buna tradiție valorică a T.T.-ului, spectacol în care „se vede" efortul de ansamblu, fără să fie neglijate individualitățile. După cum **Acești îngeri triști** (regia Nicolae Scarlat) a dovedit posibilitățile de rezistență la roluri ample, de mare dificultate și complexitate, a noilor veniți, examen trecut cu bine, la cote de incontestabil profesionalism. Actori tineri și foarte tineri, precum Oana Pellea, Maia Morgestern, Simona Măicănescu, Claudiu Istudor, Bogdan Gheorghiu, Noni Schwartz, s-au integrat cu succes rîndul colegilor mai mari, bucurîndu-se de admirație și aprecieri. Lor li se alătură, din vechea garnitură, cîțiva actori care au realizat pași importanți spre noutate, spre acel *altceva*, caracteristic oricărei atitudini creatoare: Avram Birău, Paul Chiribuță (marile „reveniri" ale stagiunii), Paul Chirilă, Tatiana Ionesi, Maria Filimon, Oana Albu, Traian Pîrlog, Liviu Timuș. Am lăsat la urmă, dar nu în afara acestui efort de linia întîi a T.T.-ului – pe Coca Bloos și Constantin Ghenescu – care în **Conul Leonida ...** (regia Al. Dabija) dau măsura maturității lor.

Scanned with OKEN Scanner

Neîmplinirile ţin încă de imposibilitatea de a evita eşecurile, gen **Îndrăgostiţii din Tesalia**, spectacol singular, e drept, pe un fond strălucitor, dar care poate impieta, prin incoerenţă şi desuetudine, renumele teatrului. Apoi, ritmul de scoatere a premierelor – am mai spus-o şi cu alte ocazii – rămîne încă scăzut: patru spectacole pe stagiune (din care unul gîndit şi conceput de regulă în altă stagiune) – iată o medie sub posibilităţile reale de lucru ale actorilor, ale regizorilor permanenţi (doi din trei prezenţi pe afiş!). Iar de aici decurg destule consecinţe: actori care abia „prind" un rol într-un an, alţii care nu ajung nici la atît; „norma" neîmplinită de toţi regizorii proprii şi dificultatea de a invita şi alţi regizori tineri să monteze; o anumită monotonie a afişului.

Pe seama experienţei dobîndite, teatrul din Piatra Neamţ are şanse să intre în al doilea sfert de veac al existenţei sale cu pasiunea devenită constantă, pentru valoare, pentru calitatea actului artistic.

(„Ceahlăul", nr. 2556, 1986)

„În teatru, mă simt ca în familiile napolitane, sufocate de isterie..."

- Aş vrea, Nicolae Caranfil, să reconstituim împreună, succint, devenirea dumitale ca regizor...

- O primă „universitate" s-a consumat la cinematografele de cartier. Nu mi s-a întîmplat să mă întîlnesc prea des cu teatrul. Am urmat apoi IATC-ul, secţia regie de film, la clasa conf.univ. Elisabeta Bostan...

- Originară de prin părţile noastre, dacă nu ştiai...

- Promoţia de absolvire: 1984. Teatrul nu mă interesa cîtuşi de puţin la absolvirea institutului. Am fost repartizat asistent de regie la Centrul de producţie cinematografică „Buftea". Abia de puţin timp teatrul începe să aibă o fascinaţie aparte pentru mine...

- Şi, totuşi, primele succese sunt legate de lumea filmului.

- Într-adevăr, am realizat în institut două filme care au luat premii : **Frumos e în septembrie la Veneţia"**, după T. Mazilu, care, între altele, a luat un premiu de regie la Festivalul internaţional de la Tours (Franţa), în 1985, şi **Insomnia**, remarcat cu un premiu pentru filme studenţeşti la festivalul de la Costineşti, în 1984. Am început însă să mă laud şi nu-mi stă în fire...

- Rămăsesem la brusca fascinaţie pentru teatru, graţie căreia ai şi montat cîteva spectacole.

- Este vorba de **Lewis şi Alice** de Michel Souffran şi Martine de Breteuille, şi **Bărbatul şi femeile** de Leonid Zorin – ambele la Teatrul Foarte Mic, în timp ce la Teatrul de Comedie am pus în scenă **Aceşti nebuni făţarnici** de T. Mazilu.

- Ce lucru important, interesant ai descoperit de cînd lucrezi în teatru?

- În teatru am descoperit în primul rînd o viaţă de familie infernală. Cînd lucrez, mă simt ca în acele familii napolitane, din filmele neorealiste, sufocate de

Scanned with OKEN Scanner

isterie şi de sentimentul acut al dezmembrării, dar care printr-un miracol reuşesc să se păstreze intacte, unite paradoxal în nucleul propriei drame. Şi uneori, după multe zile de zbateri, putem asista şi la o mică sărbătoare. Să mai spun că-mi este greu să mă adaptez la viaţa de familie a teatrului, eu nefiind un om de-al casei. Dar, neavînd de ales, am descoperit şi partea bună a lucrurilor.

- *Observ că referinţele cinematografice rămîn obsesive regizorului N.Caranfil. În ce măsură cea de-a şaptea artă e de folos regizorului de teatru?*

- Sincer să fiu, nu ştiu cu ce mă ajută. Nu-mi place să mă analizez, pentru că îmi pierd spontaneitatea, dar am fost întrebat, cu un mic zîmbet superior şi estet, de ce nu mi-am văzut mai departe de film. Ca şi cînd aş fi fost într-un restaurant şi nu m-aş fi orientat fericit în lista de bucate. Deci, răspunsul la întrebare ar fi că cinematograful mă ajută să apar drept intrus în ochii celor care consideră teatrul o ambrozie a elitelor, iar cinematograful un soi de „ghiveci" pentru oricine.

- *Să ajungem la pretextul discuţiei noastre: montarea, pe scena Teatrului Tineretului, a musicalului* ***Bună seara, domnule Wilde!...***

- Acest spectacol este, de fapt, un cumul de spectacole: o celebră comedie de salon (pe asta a scris-o Oscar Wilde), un musical explodînd de mişcare şi culoare (scris de E. Mirea şi H. Mălineanu) şi, în fine, un al treilea spectacol – o parabolă despre condiţia artistului (trebuia să am şi eu o contribuţie, altfel aş fi avut senzaţia că nu fac decât să „pun" piesa în scenă; vedeţi cît suntem de vanitoşi?).

- *Colaboratorii?*

- Florin Harasim semnează scenografia, iar Adina Cezar coregrafia. Interpreţii sînt: Paul Chiribuţă, Oana Pellea, Bogdan Gheorghiu, Maia Morgenstern, Claudiu Istodor, Maria Filimon, Constantin Ghenescu, Carmen Ionescu, Ion Muscă.

- *Distribuţia, în marea ei majoritate, include garnitura tînără a teatrului. Cum se prezintă trupa T.T. -ului?*

- Sînt fericit să descopăr o trupă efervescentă. Actorii sînt strălucitori, „răutăcioşi" cît trebuie, pentru că au fost răsfăţaţi de soartă, profesionişti „la sînge". Şi ceva ce este cel mai important: într-o concurenţă perpetuă, benefică, atît pentru ei, cît şi pentru teatru.

(„Ceahlăul", nr. 2594, 14 martie 1987)

A duce teatrul în afara oricărei ipocrizii despre sine

Deteatralizarea teatrului – iniţiativă de care face caz foarte tînăra noastră regie, mizînd pe o sporită lejeritate semantică şi pe concomitenţa mai multor soluţii de înscenare, în cadrele aceleiaşi montări – cunoaşte, la Piatra Neamţ un moment de referinţă, prin propunerea lui Nicolae Caranfil, cu musicalul **Bună seara, domnule Wilde**. La bază se află comedia de salon **Ce înseamnă să fii Onest** (cu titlul originar : **The Importance of Being Earnest**, scrisă cu aproape un secol în

Scanned with OKEN Scanner

urmă, în 1894) de Oscar Wilde, căreia cuplul Eugen Mirea - H. Mălineanu i-a reanimat succesul, adăugîndu-i un personaj nou, nimeni altul decît autorul însuşi, în dialog cu propria-i plăsmuire, şi o partitură melodică vivace, melifluă, fără excese comerciale, menită să „rupă" secvenţele de stagnare colocvială, de taifas. Tabietul sau „moftul" ceaiului de la ora 5, după care se dă în vînt high life-ul victorian, îi inspiră scenografului Florin Harasim o ingenioasă organizare a spaţiului de joc – un platou ca o faţă de masă imensă, cu unul din colţuri revărsat în faţa scenei, iar cu capătul din spate întins pe înălţime, închizînd perspectiva şi delimitînd planurile. Rezolvarea ne aduce aminte de perioada de glorie a filmului muzical hollywoodian, mai ales că multe din momentele de strălucire vizuală ale spectacolului împletesc verva cupletelor cu feeria zeloasă a dansului, mobilitatea ce pune la încercare pe toţi interpreţii.

Este momentul să spunem că Nicolae Caranfil a absolvit recent secţia de regie de film a institutului şi că experienţa sa în materie nu se dezminte, chiar dacă efectele – de la „chor girls" pînă la stilizarea vicioasă a show-ului – se vor asimilate, adaptate neostentativ la viaţa teatrului. În fond, el nu „salvează" piesa prin intermediul coloraturii muzicale, nu o „distanţează", ci convins fiind de perenitatea în sine a scriiturii, îi valorifică maliţiile şi paradoxurile, ba chiar şi convenţiile de farsă. Deteatralizarea de care aminteam la început îşi ia ca aliat divertismentul strălucitor, doar pentru a aduce teatrul în afara oricărei ipocrizii despre sine, făcîndu-l să se reinventeze, să-şi recapete conştiinţa originalităţii. Cred că aici stă marea calitate a acestui spectacol, înrudit cu atîtea musicaluri şi totuşi atît de nou, de proaspăt în turnura sa polemică.

Textualism regizoral

O anumită precipitaţie temperamentală a replicilor, mondenitatea uşor balcanizată, căderile în absurd, prin afectarea unei conştiinţe verbale minimalizate, digresiunile fanteziste – personajele ca simple marionete ale „diavolului" Wilde, devenite autentice doar în cîntec şi dans – toate acestea susţin expozeul dramatic, conform căruia lumea închipuirii e mai adevărată decît cea reală şi deci crearea ei înseamnă viaţă. Liberul schimb între imaginaţie şi lumea aievea susţine digresiunea în crazy-kilt-ul improvizaţiei coregrafice, şi a cîntecului (susţinut, „rece", neamplificat şi fără urmă de play-back) nivel în care siluetele prind parcă aripi şi zburdă cu o frenezie dezlănţuită, pentru ca în final să-şi suspende destinaţia, organizînd o cabală împotriva autorului, cu preţul de a nu mai şti ce şi cum să acţioneze. Căci deteatralizarea are urmări şi asupra personajelor, a actorilor înşişi, chemaţi să-şi uite ticurile şi fatalităţile caracterologice, spre a se dărui unui spectacol al spectacolului, în afara oricărei mecanicităţi împovărătoare. Nicolae Caranfil ni se pare a fi un "textualist" al regiei, atît prin felul în care ştie să armonizeze mai multe coduri posibile, să le dispună în colaj, cît şi prin modul cum

Scanned with OKEN Scanner

își desfășoară limbajul propriu, din delectarea cu celelalte. Îl avantajează un coregraf răbdător cu rîvna actorilor – Papp Zoltan, care face adevărate „minuni" dansante cu actorii; actori, care, la rîndul lor, se întrec să-și dea în vileag resurse nebănuite: Paul Chiribuță (în Oscar Wilde – un autor care își influențează „opera" prin succesive întruchipări – notar, regizor, confesor, maestru de balet, demiurg, polițist, șef de gară, etc.); Oana Pellea (Cecily) și Maia Morgenstern (Gwendolen) – două actrițe de mare talent, într-o concurență antologică; apoi, Maria Filimon (lady Bracknell), cu o creație de linia I; Carmen Ionescu (miss Prism) – adevăratul său debut, cu substanțiale confirmări; Bogdan Gheorghiu (Algernon) și Claudiu Istodor (John) – prezențe de mare însuflețire ale spectacolului, alături de Constantin Ghenescu (Chasuble) și Ion Muscă, actori cu neobișnuită putere de adaptare la viziuni regizorale proteice, precum aceasta.

(„Ceahlăul", nr. 2600, 25 aprilie 1987)

Aprofundarea dialogului cu publicul

Dacă ar fi să caracterizez succint cea de-a 26-a stagiune a Teatrului Tineretului, ar trebui să spunem că ea s-a detașat prin dorința de a strînge mai mult relațiile cu marele public, de a-l atrage în sălile de spectacol. Afișul montărilor realizate din septembrie '86 și pînă astăzi se prezintă astfel: **Sînziana și Pepelea** de V. Alecsandri (regia - Andrei Mihalache), **Patima roșie** de M. Sorbul (Nicolae Scarlat), **Bună seara, domnule Wilde** (Nicolae Caranfil), la care se adaugă spectacolul - lectură pentru elevi **Răzvan și Vidra** de Hașdeu și spectacolul de turneu **Arvinte și Pepelea** de V. Alecsandri (regia - Paul Chiribuță). Numărul de cinci piese care au văzut lumina rampei este superior bilanțului stagiunii precedente, deși ultimele două spectacole nu au pretins un volum excesiv de muncă. Chiar așa luînd lucrurile, media de un spectacol la două luni (și ceva) rămîne încă scăzută, ceea ce face ca între premiere să se așterne lungi pauze de așteptare, în care TT- ul iese din atenție, se „pierde". Așa încît disponibilitățile sale actoricești nu sînt solicitate cum se cuvine.

Un cronicar observa, în urma turneului întreprins, în luna iunie, de TT, la București, că trupa din Piatra Neamț nu poate depăși, deocamdată, pragul succesului cu **Il Campiello** (**Piațeta**). Într-adevăr, oricît am vedea în montarea cu **Bună seara, domnule Wilde**, momentul de vîrf al intervalului pe care îl analizăm, musicalul cu pricina nu intră în competiția marilor izbînzi din istoria colectivului. Este lăudabil, este merituos, cu atît mai mult cu cît se impune în urma unor musicaluri ratate, (între care nu ne sfiim să așezăm și **Sînziana și Pepelea**, spectacol nereprezentativ pentru TT, cu multe momente naive). Totuși, pe laurii acestui spectacol nu merită, cred, să se zăbovească prea mult. La rîndul său, **Patima roșie** suscită interes în pricina rezolvării destinului (clasicizat) al personajelor, însă construcția în ansamblu confirmă doar în parte ținuta regizorului

Scanned with OKEN Scanner

N. Scarlat, fără să o depăşească spre capodoperă.

În pofida acestei recesiuni pe scara valorică, popularitatea TT- ului a rămas în continuă creştere, cu atît mai mult cu cît s-a avut în vedere consolidarea legăturilor cu publicul din judeţ. **Arvinte şi Pepelea** a devenit un spectacol de penetraţie în comune, în cele mai îndepărtate cămine culturale – fapt ce trebuie menţionat şi elogiat ca atare, fiind vorba de prima montare a TT- ului cu asemenea destinaţie. În schimb, dacă abordăm acest subiect, al contactului cu publicul – să adăugăm că teatrul rămîne încă dator celor mici şi chiar elevilor, nu cu spectacole încropite, nici cu altele de o strălucire artificială şi deci neconvingătoare, ci cu realizări incitante.

Cîteva cuvinte despre contribuţiile actoriceşti din ultima vreme. Unii dintre tinerii actori veniţi de curînd la TT şi-au confirmat talentul, între aceştia numărîndu-se: Maia Morgenstern, Oana Pellea, Claudiu Istodor, Bogdan Gheorghiu, Mircea Rusu, Carmen Ionescu. Din generaţiile celelalte, unii s-au depăşit pe sine, – Maria Filimon, Romeo Tudor, Oana Albu – alţii şi-au atestat maturitatea cu noi contribuţii – Constantin Ghenescu, Paul Chiribuţă, Corneliu Dan Borcia, Ion Muscă. Rămîn încă în penumbră destule nume pe care le dorim, mai des, mai inspirat, distribuite.

(„Ceahlăul", nr. 2614, 1 august 1987)

De vorbă cu un *campion* al regiei europene

- Al cîtelea spectacol semnat de dv. Dan Alecsandrescu, este acesta cu ***Puterea şi adevărul****, pe care îl pregătiţi acum la T.T.?*

- Al 236-lea. În urmă cu un an, Lucian Pintilie îmi spunea că sunt cel mai prolific european în profesia asta. Nu pot fi altfel: nu am stare dacă nu lucrez la un spectacol.

- Cum s-ar spune, o bună parte din viaţă v-aţi petrecut-o în sălile de teatru...

- Cam vreo zece ani neîntrerupţi, după un calcul sumar...

- Cîte piese sunt româneşti, din cifra pe care o spuneaţi?

- Cam peste 140. Teatrele mă invită cu precădere pentru piesele româneşti, cum s-a întîmplat şi cu T.T. -ul, cu care sunt la prima colaborare. Deşi încă prin anii '60, regretatul Ion Coman, primul director al teatrului pietrean, mă invita să montez aici ceva.

- Cînd aţi debutat?

- În 1957 la Oradea, unde – între altele – l-am „lansat" ca dramaturg pe Titus Popovici, pe atunci autorul **Passacagliei**. Din 1961, timp de 15 ani am fost regizor permanent la Arad (din care şapte ani şi director), unde pot spune că m-am maturizat în profesiune. Premierele pe ţară cu **Opinia publică**, **Camera de alături**, **Iertarea**, redescoperirea lui Ion Luca, montarea a mai multor piese istorice, iată

Scanned with OKEN Scanner

doar cîteva dintre evenimente. Din 1976, mă aflu la Tîrgu Mureş, o vreme director, contribuind la impunerea şi recunoaşterea instituţiei ca Teatru Naţional.

- *Ce vă preocupă în acest moment al carierei?*

- Esenţializarea acestui teatru, epurarea sa de efectologie ieftină; o excesivă atenţie asupra lucrului de cea mai mare semnificaţie scenică. Din ce în ce îmi dau seama că cei doi parteneri de creaţie – autorul şi actorul – cu cît sunt mai valoroşi, cu atît mai izbutit este actul creaţiei. Nimic nu se poate realiza de valoare, în absenţa unui text important şi a unui actor de talent. Experienţa poate fi uneori dăunătoare, dîndu-ţi meşteşug şi îndepărtîndu-te de artă. N-am fost de foarte multe ori, în cei 31 de ani de activitate, un artist – meşteşugar am fost de puţine dăţi – dar, de cele mai multe ori am fost şi rămîn un profesionist al teatrului. M-am ferit cît am putut să mă repet şi nu mă feresc nici acum să mă înnoiesc, dar niciodată nu am confundat „cheile" textelor respective.

- *Sîntem curioşi să regăsim aceste căutări în montarea de la T.T.*

- Aici, mă văd obligat să concurez cu un film cunoscut, care la vremea respectivă a fost un eveniment. Ce mi-am propus? Să fac să existe ideatica şi dezbaterea atît de profunde ale lui Titus Popovici, despre sinteza şi echilibrul care trebuie să existe între putere şi adevăr, prin personalitatea oamenilor din faţa spectatolului. Am în vedere o tipologie cît mai sintetizată pentru personajele piesei şi tot travaliul desfăşurat cu actorii mizează pe îmbinarea ideii fiecărui personaj cu combustia lui interioară. Am solicitat interpreţilor o concentrare deosebită, pe secvenţe scurte, pe treceri de la un prezent la un trecut de 10-15 ani în urmă – fără nici o cît de mică modalitate exterioară, ci bazîndu-se pe forţa actorilor, de minte şi de suflet. Există spectacole în care se poate „fura" ochiul prin efecte din cele mai diverse. Cei ce vor viziona spectacolul nostru nu vor avea parte de aşa ceva, ci vor lua contact cu cuvîntul rostit de individualităţi – sper – bine conturate. E un spectacol în care nimeni nu poate trişa.

- *I-aţi găsit în formă bună pe actori?*

- Nu prea, pentru un asemenea efort. Tinerii regizori ce trec pe aici sînt interesaţi să se vadă mai mult ei, decît actorii. Cel mai important lucru înţeles de actori e că spectacolul poate deveni însăşi prezenţa lor intrinsecă, fără artificii. Trupa are ceva ce-i este propriu: o sfîntă mare nemulţumire de sine, care caracterizează adevăraţii creatori. Joacă însă prea puţin şi acest lucru se simte; mă aşteptam ca afişul TT- ului să fie mai bogat.

- *După atîta şedere în teatru, ce lucru deosebit aveţi de împărtăşit?*

- Este ca într-o cuşcă cu lei pe care îi iubeşti şi pe care trebuie să-i faci să te iubească. Deşi ştiu că nu mă iubesc. Sînt nepotul lui Miluţă Gheorghiu (ieşean de baştină şi eu), care aflînd ce vreau să mă fac mi-a spus odată: „Să nu-ţi închipui că fotografia ta se va afla vreodată pe noptiera unui actor". Regizorul rămîne un necunoscut şi un neiubit de actori.

(„Ceahlăul", nr. 2661, 25 iunie 1988)

Scanned with OKEN Scanner

Psihologii între spațiul orgoliului și spațiul fricii

Două par să fie principalele inconveniente pentru oricine se încumetă să pună în scenă piesa lui Titus Popovici, **Puterea și adevărul**; mai întîi, preexistența unui film (producție 1972), reunind actori de frunte pe generic și nuanțînd cu franchețe tonalitatea curajului, în stare de responsabilitate; apoi, suprasolicitarea pe care în anii '70 a cunoscut-o tema scenariului, comună unei sumedenii de romane, piese de teatru și filme, consacrate „obsedantului deceniu", unele de serie, de duzină, războindu-se cu clișee și „fatalități" dogmatice, dar instalînd de fapt alte clișee și „fatalități" dogmatice. Prin 1973, transpunerea dramatică **Puterea și adevărul** a incitat o versiune de referință, la Teatrul „Bulandra", în regia lui Liviu Ciulei (care interpreta și unul din rolurile principale, alături de Petre Gheorghiu, Victor Rebengiuc, Toma Caragiu).

Spectacolul lui Dan Alecsandrescu, de la TT, are meritul de a pune în valoare desinențele analitice ale piesei, creînd mai multe planuri acțiunii și elaborîndu-i un relief interior, pe baza timpilor de desfășurare a procesului scenic (din prezent, personajele alunecă, mînate de remușcare, în trecut), a structurilor tipologice, dar și al angajamentului vitrtual al privitorului și discursul teatral. Siluetele traversează această concomitență de niveluri, divulgîndu-și erorile, slăbiciunole, cinismele, lașitățile, abuzurile: sînt rînd pe rînd martori, anchetatori, anchetați, suspectați, învinși, învingători, – unii din ei, cei ce și-au luat ca aliate demnitatea și încrederea în Adevăr. Povara cinematografică a piesei este astfel diminuată de regizor, care riscă totul pe cartea esențializării, a renunțării la auxiliare care să distragă atenția de la sfera conflictului. Cîștigînd în concretețe, în realism, înscenarea glisează, condusă cu o mînă sigură, spre un firesc psihologic, cucerind interesul spectatorului. Spectator care, în cîteva rînduri – secvențe de efectivă încordare dramatică – e invitat să se implice, la vedere, cu toate luminile teatrului aprinse, în luarea unei decizii, ca la o ședință siluitoare. Se instalează astfel un spațiu al orgoliului, în centrul scenei, despărțit printr-o perdea rigidă de un al doilea spațiu, al fricii, dar și al opiniei deschise, al sincerității neprohibite și al acelui adevăr care se compune și descompune mereu, așa cum și-l închipuie victima piesei; în sfîrșit, cel de-al treilea spațiu, cel al adevărului, al judecății drepte și reflexiei, intră adînc în sală, răscolind latențele conștiinței.

Am insistat asupra acestor detalii, tocmai pentru a sublinia efortul de regîndire, de reprovocare a piesei, de resuscitare vizuală a latențelor sale politice, accesibilizînd turnura replicilor, unele suficient de incomode, de neorale. Totodată, meritul lui Dan Alecsandrescu este de a fi redeșteptat în trupa din Piatra Neamț gustul pentru descifrarea și rezolvarea unor ipoteze psihologice, fără apel la efecte adiacente (stare de căutare pe care, nu știu dacă greșesc spunînd că nu a mai fost trăită la asemenea cote de concentrare de la **Pescărușul** lui Cehov, în regia lui Nicolae Scarlat, 1985). Mai mult, pentru fiecare dintre actorii distribuiți, lucrul la montarea de față a constituit o experiență importantă în devenirea sa profesională:

Scanned with OKEN Scanner

faptul se vede în plusul de noutate cu care au fost elaborate rolurile, dar şi în voinţa fiecăruia de a apare altfel, de a rupe cu pericolul previzibilităţii. Pe fondul unei atari ambiţii, îi reîntîlnim pe Cornel Nicoară (în Pavel Stoian, rol cu succesive închideri şi deschideri la adevăr), Paul Chiribuţă (în cameleonicul Tiberiu Manu), Gheorghe Birău (în maleficul Olariu), Corneliu Dan Borcia (în răbdătorul, rezistentul la nedreptate Petrescu), Ion Muscă (ţăranul greu de convins Ion) – aceiaşi şi totuşi cu posibilităţi de inedit, unele puse acum în valoare. Aprecierea trebuie extinsă şi asupra lui Traian Pârlog (Măriеş), Constantin Ghenescu (Mihai Duma), Paul Chirilă, Tatiana Ionesi, Romeo Tudor, Bogdan Gheorghiu, convingători şi ... surprinzători, demonstrînd că actorului, indiferent de generaţie, îi rămîn necunoscute resursele dacă ambiţia nu îl pune la încercare, nu îl decide spre autodepăşire.

(„Ceahlăul", nr. 2665, 23 iulie 1988)

„Un miracol al tinereţii fără bătrîneţe"

De cîtva timp, Teatrul Tineretului îşi creează evenimente, redevine un activant în viaţa cetăţii. Afişul spectacologic capătă relief prin alte iniţiative: „Colocviile T.T." şi invitarea unor foşti actori ai trupei să evolueze pe scena care i-a consacrat. Am avut posibilitatea, recent, să aplaudăm cîteva prezenţe de prestigiu în teatrul românesc: Leopoldina Bălănuţă (de la Teatrul Mic), Ileana Stana Ionescu, Andrei Ionescu (de la Teatrul Naţional din Bucureşti); în zilele următoare îi vom revedea pe Valentin Uritescu, Luminiţa Gheorghiu, Horaţiu Mălăele, Constantin Cojocaru ş.a., invitaţi să susţină recitaluri, să se integreze în distribuţia unor spectacole, să apară iarăşi la rampa care cîndva le-a fost atît de familiară. *„Încercăm să atragem atenţia asupra marii familii a T.T., dacă îmi este permis să o numesc astfel* – îmi spune Mircea Zaharia, directorul instituţiei-gazdă. *Căci, alături de mica noastră familie, trupa în actuala ei formulă, toţi cei care au trecut prin scena de la Piatra Neamţ au rămas, într-un fel sau altul, cu conştiinţa că au întreţinut aici o stare de spirit, o atmosferă de efervescenţă, de sinceritate faţă de actul artistic. Vrem deci să reînnodăm aceste fire nevăzute, de suflet, care ne leagă de mai vechii, mai noii componenţi ai trupei şi care, pe scenele unde joacă acum, desăvîrşindu-şi talentul, duc cu ei ceva din spiritul T.T.-ului, atît de des invocat de critica de specialitate."* Reproduc, în continuare, spicuiri din discuţia pe care Eduard Covali, animatorul „Colocviilor T.T.", a purtat-o cu apreciata actriţă Leopoldina Bălănuţă, cu prilejul recitalului **Respirări** de Nichita Stănescu:

- *Credeţi, Leopoldina Bălănuţă, că orice actor poate interpreta poezia?*

- Nu, meseria noastră nu este de a spune poezie. Teatrul înseamnă întruchiparea unor personaje, într-un conflict verosimil. Rostirea poeziei înseamnă altceva: refacerea gîndirii creatoare a poetului, tălmăcirea sa pe verticală, dacă vreţi, adică scenic. Una este să dai viaţă unui personaj în carne şi oase, cu suflet şi

Scanned with OKEN Scanner

gînd, şi altceva este să refaci procesul de creaţie al poetului, care vrea să comunice cît mai cuprinzător punctul său de vedere despre viaţă şi oameni.

- *Credeţi că, în această accepţie, l-aţi intuit pe Nichita Stănescu?*

- Nu pot să spun altceva decît că am avut marea bucurie ca nişte oameni care au avut curajul să-şi mărturisească incomprehensiunea faţă de regretatul poet, să declare la sfîrşitul acestui recital: *„După ce v-am auzit pe dumneavoastră, Nichita Stănescu mi s-a părut limpede şi la îndemînă. Mă voi apuca să-l citesc altfel...”* Nici nu ştiţi cît de mult m-au emoţionat asemenea mărturisiri!

- *V-aţi început cariera la Piatra Neamţ. Cum revedeţi oraşul, după 30 de ani?*

- Am venit la Piatra Neamţ cu mama şi am avut surpriza să găsesc neschimbate strada şi casa în care am locuit. Am fost copleşită de emoţie. Piatra Neamţ nu este un început, nu este o continuare. Piatra Neamţ este, pentru mine, o permanenţă. Port cu mine amintirea debutului, ca pe un miracol al tinereţii fără bătrîneţe...

(„Ceahlăul”, nr. 2708, 20 mai 1989)

Ştefan Iordănescu şi reţeta succesului „în doi timpi”

- *Publicul nostru vă cunoaşte, Ştefan Iordănescu, din ediţia '85 a Galei spectacolelor de teatru pentru tineret, de la Piatra Neamţ, cînd „concuraţi” cu trupa I.A.T.C. şi cu spectacolul* ***Peer Gynt*** *de Ibsen (care a şi luat un premiu important). Ce aţi mai făcut de atunci?*

- Examenul de diplomă l-am susţinut cu acel **Peer Gynt**, după care am fost repartizat la Timişoara, unde am realizat două spectacole: o adaptare proprie după **Vrăjitorul din Oz** de Baum şi **Noţiunea de fericire** de D. Solomon. Asta a fost în 1986. M-am mutat apoi la Arad, aici lucrînd **Aceşti îngeri trişti** de D.R. Popescu, **Noaptea încurcăturilor** de Goldsmith şi **Traversarea Niagarei** de Alonso Alegria (premieră pe ţară şi... un premiu la Colocviul de teatru scurt de la Oradea, 1988). Asta a fost în 1987. În anul trecut e de notat un **D'ale carnavalului** de Caragiale, tot la Arad, în care a jucat şi un tînăr actor de la Teatrul Tineretului, Mircea Rusu, în Nae Girimea.

- *... Iar acum, iată-vă la Teatrul Tineretului. cu ce proiecte regizorale?*

- Am lucrat la **Omul nu-i supus maşinii** de Tudor Popescu şi repet **Troilus şi Cresida** de Shakespeare.

- *Socotiţi că un tînăr regizor trebuie să se adapteze unei trupe anume, pe care eventual să o modeleze, sau dimpotrivă, el trebuie să cunoască teatre, colective actoriceşti cît mai multe?*

- Am colaborat foarte puţin cu alte teatre. Puteam face mult mai mult în acest sens. Dar, repartizat la Timişoara, am încercat să-mi rezolv problemele de teatru la modul cel mai serios cu putinţă, să mă implic în viaţa acestui colectiv. La

Scanned with OKEN Scanner

fel s-au petrecut lucrurile şi la Arad. Colaborarea mea cu TT e pusă la cale de doi-trei ani şi vă mărturisesc că am reuşit greu să găsesc acest interval. Deoarece cred că un regizor trebuie să-şi lase amprenta asupra colectivului cu care lucrează, să-l provoace la meditaţie asupra teatrului, asupra funcţiei sale la un moment dat.

- Ce v-a atras totuşi spre TT?

- N-am să ascund că am afinităţi speciale cu T.T. -ul şi nu întîmplător mă aflu aici. Am crescut cu imaginea acestui teatru şi am avut motive să-l vizitez în perioade mai vechi. Vechi, un fel de a spune... Am văzut aici **Peer Gynt**, varianta mamei mele, Cătălina Buzoianu, din 1972, apoi **Tinereţe fără bătrîneţe**, tot al ei, **Muntele**, **Slugă la doi stăpîni**, **Proştii sub clar de lună**, **Dragonul**, adică toate evenimentele ultimilor 10-15 ani. Îmi plăceau spectacolele şi în special atmosfera de aici, fascinantă. Pentru generaţia mea, TT –ul a funcţionat ca un mit; reprezentînd un fenomen cu totul unic în ansamblul teatrului românesc. Acum el trece prin transformări profunde, caută să-şi găsească un drum propriu pe alte coordonate. Cum încă din adolescenţă am stat sub aripa sa ocrotitoare, am considerat de datoria mea să pun umărul, cum se spune, să-şi găsească (mai repede?) acest drum, aşa încît acest fenomen de care aminteam să rămînă în continuare în faza sa de miracol.

- Aş vrea să-mi vorbiţi ceva despre noul val de regizori din care faceţi parte. Ce aduce nou, ce vrea să impună?

- Cred că noi – şi cînd spun noi mă refer la Alex. Darie, Oniga, Frunză, Dembinschi, Tompa, Mihalache, Radu Băeşu, Mona şi Tudor Chirilă – am avut şansa să înflorim pe fondul unui climat fertil. Am avut nişte predecesori de marcă. Experienţa acumulată în anii '60 - '70 ne-a ridicat foarte sus. Am avut ce învăţa şi de la cine învăţa. Toţi remarcă maturitatea generaţiei noastre, formată din „copii maturi", care nu prea experimentează, arătînd ce e de făcut prin ceea ce facem. E un lucru bun. Observ la colegii mei că toţi sînt corzi foarte sensibile la stimulii şi semnificaţiile momentului, sînt racordaţi la tensiunile vieţii de azi. E iarăşi un lucru bun. Din păcate însă există şi o doză de neînţelegere din partea criticii ce ne cere rezultate imediate, pe măsura celor ce au fost înainte. În loc să ni se ceară să continuăm un drum, ni se cere să copiem nişte momente de succes. Mai mult, spre deosebire de generaţiile dinainte care s-au clădit o dată cu criticii, noi nu avem criticii noştri, fiind judecaţi cu argumentele anilor '70.

- Aş vrea, în continuare, să încercaţi să vă definiţi propria modalitate teatrală, aşa cum se conturează ea la aproape patru ani de la absolvirea institutului.

- Cred în formula de teatru ca loc central al cetăţii – o instituţie care să polarizeze concentric viaţa spirituală a oraşelor, mă refer la teatrele din ţară, în special; teatrul ca izvor curativ al problemelor specifice ale unor zone. Şi sub nici un motiv nu trebuie făcut rabat în proliferarea semiproduselor de larg consum. Cum am procedat la Arad, spre a cîştiga publicul la teatru, oferindu-i şi unele pretexte de atracţie, şi lucruri serioase. Ar fi vorba de o „cursă" întinsă spectatorilor, dar cu

Scanned with OKEN Scanner

efecte de durată. Publicul din acest an nu mai este cel de acum doi ani: are alte trăiri, alte preferințe, alte opțiuni. Aici se vede strategia în sine a regizorului, idee ce se „leagă" de ce spuneam înainte, că el trebuie să lase o urmă pe unde trece, care să existe pînă va mai veni cineva, animat de aceleași gînduri generoase. E o responsabilitate pe care o nutresc și aici, la Piatra Neamț.

- Vreți cumva să repetați la Piatra Neamț „rețeta" încercată – cu succes, cum susțineți – la Arad?

- Vreau, într-adevăr, să o repet. Piesa lui Tudor Popescu, **Omul nu-i supus mașinii** a devenit un spectacol pe care mi l-am propus de mult să-l fac. El a fost pregătit cu atîta minuțiozitate, s-a investit așa de mult în el, încît depășește cred media unui spectacol obișnuit. De fapt, acest spectacol are menirea să pregătească trupa pentru dificultatea examenului ce urmează, cu **Troilus și Cresida**. Sistemul de lucru adoptat prefigurează net ceea ce am început să facem în transpunere textului shakespearian, pentru ca trupa să nu aibă timp să respire, să fie ținută în priză continuă, în starea sa „normală", de acum cîțiva ani.

- Văd că sînteți un adevărat expert în materie de T.T... Cu cine colaborați în realizarea noii montări?

- Lucrăm într-o formulă consacrată – o echipă care s-a sudat și funcționează aproape perfect: Doru Păcurar – scenografie, Mihaela Păcurar – costumele, Ildiko Fogaressy – muzica (întîmplător soția mea, fostă solistă vocală a grupului „Metropol"). Lucrăm foarte repede și sigur, după o lungă perioadă de pregătire între noi. Petrecem foarte multe ore împreună, vorbim, comunicăm, ca o echipă sportivă care se antrenează laolaltă, pentru a nu greși în momentul jocului. Există o întrepătrundere în atribuțiile noastre. Așa cum eu mă ocup uneori insistent de scenografie sau muzică, tot așa colegii mei intervin în munca mea, pentru ca treaba să iasă cît mai bine.

Un „Shakespeare '89"

*- Spuneți-mi, nu aveți complexe, punînd **Troilus și Cresida**, față de montarea de referință, atît de elogiată, din anii '60, de la Teatrul de Comedie?*

- Nu am văzut acel spectacol, dar am încercat să-l reconstitui. Am vorbit îndelung cu Gheorghe Dinică, unul din așii montării de atunci, m-am interesat de tot felul de amănunte, am văzut poze, am citit cronicile. Am să vă mărturisesc că efectiv mă interesează marile montări ale „perioadei de aur", așa-numitele montări „perfecte", considerînd că în cazul lor, deși sînt declarate „finite", se poate lua totul de la capăt. Sînt pariuri absolut personale. Pornind de la datele montării, de la tot ce s-a făcut, îmi dau seama de cum nu trebuie să pornesc. Iată, versiunea mea la **D'ale carnavalului** a avut ca punct de plecare spectacolul lui Lucian Pintilie, admițînd lumea creată de el ca existînd, ca pre-existînd și ducînd-o în direcția care mi-a convenit mie. Mi se pare o problemă de prestigiu să pornești de la un înaintaș, să

Scanned with OKEN Scanner

aduci totul la anul în care te afli. **Peer Gynt** al meu pleca de la spectacolul înregistrat în 1972 la TT, dar era adus la momentul 1985. Tot aşa, Caragiale era un spectacol al anului 1988; am şi scris pe afiş: „Caragiale '88"! Revin la **Peer Gynt**, care nu e o replică, ci o continuare a montării de la Piatra Neamţ. S-a spus despre el că e un spectacol novator, chiar de criticii din ţara lui Ibsen – printre cele mai novatoare în istoria europeană a montărilor. La doi ani după acea, piesa era montată la Timişoara, unde am avut surpriza să constat că ideea mea era dusă mai departe de realizatori, care au obţinut rezultate şi mai surprinzătoare, şi mai interesante decît cele la care ajunsesem eu în 1985. În privinţa spectacolului cu **Troilus şi Cresida**, startul meu vreau să fie la finişul viziunii din 1965.

- *Pot actorii noştri de azi să fie la nivelul versiunii antologice din '65?*

- E o chestiune de ambiţie. Deşi, să nu uităm, actorii de la „Comedie" erau pe atunci tineri (şi „furioşi"), dornici de afirmare. Nu văd de ce nu s-ar ridica şi actorii de aici la nivelul momentului de mare avînt al predecesorilor în rol. Să nu uităm că între 1965 şi 1989 s-au produs multe mutaţii. Mitul acelui spectacol trebuie privit şi prin experienţa acumulată între timp. Rolurile principale sînt tot la fel de bine susţinute. E un spectacol de lansat actori – acesta e scopul lui în fond. Mă refer în special la colegii de generaţie şi consider că e de datoria mea să-i ajut să se afirme plenar şi definitiv.

(„Zig-zag", supliment al T.T., septembrie 1989)

Proiectul „Arheologie teatrală"

Conform unui program original, Ştefan Iordănescu – regizor aparţinînd generaţiei formate în anii 80 –, îşi bazează pe o anumită motivaţie opţiunile pentru o piesă sau alta, în dorinţa de a da fie o replică dintr-o altă perspectivă unei montări consacrate, intrate în fondul de aur al spectacologiei româneşti, fie prin a furniza o „continuare" – ideatică, de exegeză, asupra personajelor, unei viziuni scenice care a suscitat comentarii. Post-modernismul său se bizuie pe aceeastă dorinţă – polemică în fond – de a duce mai departe cuceririle regizorale, găsind soluţii de perenitate unor acte îndrăzneţe de viziune, de modalitate scenică, ce păreau închise, imposibil de reluat, uitate. Avem nostalgia acelor mari spectacole din anii 60-70 – susţine Iordănescu, deşi gustul şi mentalitatea publicului s-au schimbat între timp; nu ne rămîne decît să revenim asupra montărilor care au făcut şcoală printre oamenii de teatru şi să le adaptăm altei sensibilităţi, cu bucuria arheologului care descoperă o „vechitură" şi o restaurează, o şlefuieşte cu migală, spre a o expune.

Cum s-a ajuns la montarea cu **Omul nu-i supus maşinii** de Tudor Popescu, la T.T.? Activantul l-a constituit spectacolul de referinţă din 1979, **Cuibul** de Tudor Popescu, în regia lui Valeriu Paraschiv, cu tratarea parodico-alegorică, în registrul deriziunii, a unei galerii de infirmi moral, unii moşteniţi din „obsedantul deceniu", alţii contaminaţi de impostură agresivă şi retorică ipocrită. În **Omul nu-i**

Scanned with OKEN Scanner

supus maşinii, apar cam aceleaşi personaje, puse să acţioneze în contact cu... cibernetica, cu servituţile informaticii, prilej să-şi dezvăluie un adevărat coşmar al ignoranţei, vis-a-vis de idiomurile ştiinţei pe care le vulgarizează cu naivitate. Cu un univers scenic deja elaborat, deja închegat în memoria vie a spectatorului comun, Ştefan Iordănescu stăruie să-i adîncească acumulările şi o face cu o matură stăpînire a mijloacelor, cu poftă remarcabilă de a scoate textul din limitele sale. Rezultatul vine să concureze serios starea de eveniment atinsă prin **Cuibul**. El esenţializează, cu incisivitate şi vervă subtilă, viaţa satirei, renunţînd la povara referenţială, la crusta tematică chiar, şi – cu ajutorul unui scenograf la fel de cordial şi combativ cu tradiţia, Doru Păcurar – creează un spaţiu de joc cu acută putere de sugestie, în care personajele îşi locuiesc tărîmul unei penibile laşităţi. În locul faunei stagnate în prejudecăţi şi cleveteală balcanică, în dispunere fabulistică, Iordănescu preferă acum un pronunţat realism parabolic – un teatru ce face irealitatea sa mai autentică, mai proteică decît realul.

Mafiile de altă dată

Povestea buclucaşei „maşini", care se încăpăţînează să selecteze prea corect, prea obiectiv promovările de personal, în detrimentul celor linguşitori şi obsecvioşi, se revarsă discret într-un „theatrum mundi", tăios şi auster în detalii, persiflator şi neîncărcat cu elemente ieftine, comune.

Un straniu reflex al personajelor de a se mistui în panica propriei deşertăciuni, a propriului argou al fricii şi ipocriziei, fracturează spectacolul lui Ştefan Iordănescu în două segmente distincte: unul expozitiv, al disecţiei mecanismelor de clan, de „cuib" mafiot încălzit de compromisuri; un altul al atrofierii halucinante a siluetelor, eşuate într-un cod debil şi aproximativ, fapt ce impune interpreţilor traversarea nu fără dificultăţi a două registre expresive. În primul, personajele poartă un fel de halat-tunică şi mişcări hotărîte, de o fermitate fanatică, de revoluţie culturală chineză, cedînd cea mai neimportantă conversaţie unei panici convulsive, însufleţite artificial; în cel de al doilea, hibridul de comportament şi înfăţişare atinge paroxismul, pradă degenerării comunicării. Teatrul este capabil, prin limbajul său specific, să dezvolte etunescenţele de vorbire şi conştiinţele sărăcite de exersarea imposturii, pînă la conturarea unei sterilităţi gelatinoase, monstruoase. „Monştrii" lui Ştefan Iordănescu sunt ipregnaţi de o bine calculată impuritate mafiotă – „impuritatea abjecţiei", de care vorbea Guy Scarpetta, apropo de postmodernism şi de supracodările paradoxale la care apelează noua eră barocă, inclusiv în teatru.

Şi, rod al acţiunii de omogenizare (şi re-adaptare la efort!) pe care regizorul a exercitat-o asupra trupei, impunîndu-i exerciţiul unei riguroase libertăţi, înregistrăm din partea tuturor performanţe actoriceşti de referinţă: Florin Măcelaru (în Vicu) şi Mircea Rusu (Lică) – un cuplu ce dă spectacolului un veşnic sentiment

Scanned with OKEN Scanner

de neliniște, aduce doi actori distanțați ca experiență, dar acomodați în fixarea complicității de ignoranță; Bogdan Gheorghiu (Stănel), un actor cu o gamă amplă a comentariului ironic, realizează un Stănel doldora de mișcări forțate într-o fabuloasă schematizare stahanovistă, inclusiv în dragoste, unde șabloanele sale au ceva din filmele proletcultiste, intolerante cu slăbiciunile umane; în Fiorentina, victima acestei erotici corupte și ea de simulacru, apare Oana Albu Birău actriță ce are ocazia să-și depășească idolatria față de un anumit model de reprezentare; la rîndul ei, Tatiana Ionesi apare într-o galeșă, senilă și plină de complexe tovarășă Frîncu, personaj de mare consum grotesc, cadrista pensionară care din timp în timp coboară ca o umbră rigidă, psihopompă printre foștii colegi, aducîndu-le aminte că delirul ei supraviețuește; în această siluetă a puterii morbide regizorul a consumat multă imaginație, nu numai facînd-o să vorbească dintr-o „altă lume", dar și subliniindu-i anacronismul arogant, plin de falsitate (chip cadaveric și o rochie din paiete foșnitoare pun în valoare această tentă de absurd); Cornel Nicoară, în Directorul Duducel, rezolvă ecuația monocrației „șefului" coborît rar între subalterni; extraordinar în Dincu, cadristul intolerant, sedus de știrile de popularizare a științei și luptînd cu evidența „mașinii" este Constantin Ghenescu, rol ce vădește maturitatea unui actor rămas imprevizibil; în sfîrșit, cuplul „pozitivilor", al celor ce știu să scape de pașnica des-creerare pusă la cale de „insurgenții" la imperativele noului, Mioara și Tudor, apariții de contrast, tratate cu firesc de Cecilia Bîrbora și Romeo Tudor, prima realizînd debutul său profesionist pe scena TT, după ce publicul a avut ocazia să-i admire talentul în filmul „Iacob".

Spectacolul, pentru care Tudor Popescu a scris și a rescris cîteva pagini bune de text, spre a veni în concordanță cu intențiile regiei și oferind astfel o versiune inedită piesei, se situează printre succesele de marcă ale trupei din Piatra Neamț, confirmînd talentul lui Ștefan Iordănescu, nume care se impune pregnant în regia românească actuală.

(„Ceahlăul", nr. 2724, 9 septembrie1989, aici în versiune completă)

O montare confuză: Troilus și Cresida

Am așteptat – de ce să n-o spunem – cu o mare sete de surpriză acest spectacol cu **Troilus și Cresida** de Shakespeare. Datele preliminare estimau un veritabil eveniment: un text – capodoperă, care a dat, în anii '60, un spectacol de avangardă în mișcarea teatrală românească, cel de la Teatrul de Comedie; un regizor ce și-a dovedit detenta imaginativă, prin excelenta montare **Omul nu-i supus mașinii** – l-am numit pe Ștefan Iordănescu; o trupă „încălzită" mai nou de dorința succesului. Rezultatul e departe de a fi o deziluzie; dimpotrivă, spectacolul e interesant în multe privințe, cu secvențe memorabile, dispuse cu mînă sigură. Din păcate, însă, are o doză de confuzie, de inconsecvențe, care îi slăbește coeziunea, cedîndu-l – cu cîtă părere de rău scriem aceste lucruri! – înscenărilor obișnuite.

Scanned with OKEN Scanner

Pe scurt, ce ne-a entuziasmat în viziunea lui Ştefan Iordănescu? Întîi, ideea desluşită abia în final, potrivit căreia nefericita poveste a celor doi îndrăgostiţi sub zidurile Troiei, sfidînd cu pasiunea lor spectrul războiului, devine visul de coşmar a doi tineri din zilele noastre, treziţi în plină panică a nebuniei lui Troilus, ce-şi vede iubita captivă în tabăra duşmană. Shakespeare mai spusese ceva de infidelitatea Cresidei, care – odată ajunsă între greci, în frunte cu crîncenul Agamemnon, uită de jurămintele făcute şi cedează unei pasiuni ocazionale. Regizorul nu forţează amănuntele. El apasă pe destrămarea perfecţiunii, a purităţii în ideal, sub regimul arbitrarităţii belicoase. O cuşcă, sau poate un fel de colivie imensă, pe rotile, domină scena, în partea a doua, sugerînd cînd leagănul ferit de taină al fericirii celor doi, izolaţi astfel de vulgaritate, cînd claustrarea samavolnică a fetei, cedată inamicilor, în virtutea neiertătorului hybris. Troilus, la rîndu-i, se lasă „visat" de vedenii adulterine, ceea ce îi explică smintirea şi... căderea din vis, în tehnica eroului eminescian Dionis, pierdut şi el în mreaja onirică, în căutarea arhetipului şi a unei stări de desăvîrşire erotică. Cu o imensă folie în care siluetele piesei se pierd, încetinindu-şi mişcările, regizorul rezolvă acest gînd al eşuării avatarului.

Ce nu ne-a entuziasmat în actuala versiune? Înainte de orice, conotaţiile forţate conferite celor două tabere, grecii şi troienii, despărţite de un şanţ cu apă, în care războinicii clătesc rufe, se spală, sau pur şi simplu, pescuiesc. Înţelegem că demitizarea eroilor homerici, insuflată chiar de marele Will, e „jucată" în voia cea bună de regizor, care transformă conflictul celebru într-o pîndă şi o hîrjoană dintre o ceată de colonialişti sclivisiţi şi una grobiană de comando. Dar nu am realizat pe nici un chip ce vor „băieţii" îmbrăcaţi cînd în samurai (obsesia „Shogun"-ului!), cînd în costume de paradă de pe vremea războiului de secesiune, cînd în stare de yankei tropicali – aceştia fiind „troienii", sau ceilalţi, foarte monotoni şi cam fără noimă în iniţiativele lor dezmăţate? Pe acest fundal, bătrînul Pandarus, cu momentul său de ritualism în jurămîntul de castitate este de o solemnă inadecvare.

De altfel, episoadele nici nu se prea leagă între ele sau se conjugă forţat, în pofida atribuţiilor conferite lui Tersit, bufonul, comentatorul şi agentul de conexionare al montării, interpretat cu cel puţin două doze de frenezie peste pofta curentă a celorlalţi parteneri, de Bogdan Gheorghiu. Foarte sîrguincioşi şi receptivi sînt interpreţii rolurilor titulare, Mircea Rusu şi Cecilia Bîrbora, care intuiesc bine dominanta regizorală, primul „salvînd" cu panica sa alienantă deznodămîntul. Contribuţia celorlalţi interpreţi, intenţionat anonimizată, se bizuie pe accente şi nuanţe discrete, în roluri ce pot fi schimbate între ele, fără ca spectacolul să fie agasat: Constantin Ghenescu (Pandarus), Cornel Nicoară (Agamemnon), Corneliu Dan Borcia (Hector), Gh. Birău (Paris), Maria Filimon (Elena), Romeo Tudor (Ahile), Radu Bogdan Ghelu (Aiax), Fl. Măcelaru (Patroclus), Oana Albu Birău (Casandra), Traian Pârlog (Ulise). Cu nescontată uşurinţă, Ştefan Iordănescu trece pe lîngă o mare performanţă în „istoria" spectacolelor cu această piesă.

(„Ceahlăul", nr. 2732, 4 noiembrie 1989)

Scanned with OKEN Scanner

Mesaje şi oferte de la Chişinău

La puţin timp după momentul Revoluţiei din decembrie 1989, Teatrul Tineretului a primit vizita regizorului *Veneamin Apostol* din Republica Moldova, directorul UNITER (omolog al lui Ion Caramitru, liderul Uniunii teatrale din România) şi a actorului *Victor Ciutac*, noul director al Teatrului Naţional din Chişinău. Cum regizorul Veneamin Apostol va monta – probabil din luna octombrie 1990 – la Teatrul Tineretului un spectacol asupra căruia s-au şi purtat tratative, mi-am propus un scurt dialog cu însoţitorul său în periplul prin ţară, cu atît mai mult cu cît Naţionalul din Chişinău va fi nu peste multă vreme oaspetele T.T. -ului. Aşadar:

- *Sînteţi de numai cîteva săptămîni directorul instituţiei teatrale nr. 1 din jumătatea de peste Prut a Moldovei. A fost vorba de o schimbare de rutină?*

- Nu, nicidecum, sau cel puţin aşa îmi place să cred. Dacă am să vă spun că hotărîrea numirii mele în această funcţie, datorată ministrului culturii Ungureanu, a coincis cu „eliberarea" din statul de funcţiuni a vechiului colectiv, în întregime, şi cu înfiinţarea unuia nou, bineînţeles, apelînd şi la anumite nume din vechea trupă, veţi înţelege că Naţionalul din Chişinău a fost renovat din temelii. Cred că ştiţi, probabil, că în teatrul nostru, pînă nu de mult, spectacolele se montau în limba rusă, cu translatori pentru actorii moldoveni, şi că aveam destui membri în colectiv care erau de alte origini decît dominanta etnică a republicii noastre. A fost nevoie de o asemenea reformă, pentru a da celei mai importante instituţii teatrale de la noi statutul de „naţional". De altfel, şi televiziunea noastră, mă refer la postul din Chişinău, a trecut prin acelaşi seism binefăcător, prin schimbarea radicală de oameni şi de mentalităţi. Şi aici a funcţionat o concediere în bloc ...

- *Aţi reuşit ceea ce la noi nu s-a reuşit decît în parte. Şi la „Naţionalul" din Bucureşti, Andrei Şerban, a procedat oarecum asemănător. V-aţi inspirat cumva de la el?*

- Nu. Aveam de mai mult timp de gînd să facem aşa ceva. Dar dacă aţi pomenit de Andrei Şerban, despre care ştiu că vă mîndriţi cu faptul că a debutat ca regizor la Piatra Neamţ, aflaţi că el se bucură de mare respect şi admiraţie la Chişinău. Noi sîntem veniţi în România şi cu dorinţa de a asista la repetiţiile sale la Bucureşti, unde am auzit că face lucruri extraordinare, demne de tot respectul oamenilor de teatru români, de pretutindeni.

- *Spuneţi-mi, aveţi fixată o perspectivă repertorială noului Naţional din Chişinău?*

- Lucrurile nu trebuie abordate în pripă. Problema repertoriului, cea mai importantă în existenţa oricărui teatru, necesită studiu atent şi opţiune pentru opere de rezistenţă. Deocamdată nu avem fixate piese, ci personalităţi regizorale cu care sigur vom colabora. De pildă, Cătălina Buzoianu şi Alexa Visarion vor intra primii în lucru la spectacolele viitoarei stagiuni. Ştiam multe despre aceste personalităţi ale teatrului românesc, acum avînd posibilitatea, în sfîrşit, să ne aflăm în contact

Scanned with OKEN Scanner

permanent cu ele...

- *Atît Cătălina Buzoianu, cît şi Alexa Visarion au „evoluat" şi pe scena T.T.-ului, în deceniul opt. Cum staţi cu actorii?*

- Concursul pe care l-am dat pentru întocmirea noii scheme a cuprins actori din întreaga republică, aşa că am avut de unde alege pe cei mai valoroşi. Am aflat aici că sînteţi în criză de actori, mă refer la Teatrul Tineretului. Ei, dar vă putem împrumuta noi cîţiva actori şi i-am propus acest lucru lui Mircea Zaharia, directorul colectivului din Piatra Neamţ, care s-a arătat încîntat. Avem nevoie ca o serie de actori de la noi să facă această practică în România, atît pentru a intra mai bine în contact cu lumea teatrală şcolită la institutele de aici, cît şi pentru a deprinde corect limba română, în afara oricăror influenţe. E un lucru la care ţinem şi deja am intrat în discuţii cu teatrele din Galaţi şi Bîrlad pe această temă.

- *Ce impresie v-a produs ţinutul Neamţ?*

- Ne-am simţit nemaipomenit de bine, ca între fraţi. Nici gîndeam noi, în urmă cu un an pe această vreme, că vom putea vizita fără oprelişti casa lui Creangă din Humuleşti, la care orice moldovean este dator să vină ca la un loc sfînt, sau mănăstirile, producătoare de bucurie spirituală fără egal. Nu mai spun de oraşul Piatra Neamţ, aşezat între munţi, şi de unde se zăreşte culmea poetică a Ceahlăului, oraş pe care îl vom purta de acum permanent în suflete. Nici nu ne închipuiam că e aşa frumos! În rest, ne-am întîlnit cu oamenii de teatru de aici şi am întocmit contacte statornice. Am invitat, de altfel, T.T. -ul să facă un turneu, în această toamnă, la Chişinău, urmînd ca apoi să răspundem şi noi acestei vizite.

(„Acţiunea", iunie 1990)

P.S. Din păcate, spectacolul pus în scenă la T.T. de Veneamin Apostol (**Jocuri de noapte** de Frank D. Gilroy, trad. E. Covali) a fost slab, foarte slab, dezamăgitor, încît nu am considerat necesar să-i consacru o cronică. Avea doar meritul de a-l aduce în trupa pietreană pe actorul Tudor Tăbăcaru, pînă atunci actor la Teatrul Naţional „M. Eminescu" din Chişinău. (Născut la 22 februarie 1958, la Străşeni, Soroca. Absolvent al Institutului de Arte „G. Musicescu" din Chişinău, promoţia 1984, clasa Victor Ciutac – Veneamin Apostol; a jucat în filmul lui Emil Loteanu, **Luceafărul**). Acesta s-a stabilit la Piatra Neamţ, devenind aici o prezenţă distinctă şi longevivă, în roluri (peste 20, în zece ani) inegale ca valoare, dar abordate totdeauna cu dăruire şi o doză perceptibilă de melancolie.

Balamucul speranţei. Călătorie în Dublin, 1745

Din familia rusească de spirite a ironicilor subvesiv-fantaşti, în frunte cu Bulgakov şi Evgheni Şvarţ, găsind un limbaj alegoric pentru a face să transpară, în plină teroare ideologică, tenebrele ei cumplite, vine şi Grigori Gorin, dramaturg apărut în anii '70, ca autor de parabole vădind libertate imaginativă de tratare a

Scanned with OKEN Scanner

unor personalităţi şi evenimente controversate din viaţa lumii. Fişa fanteziilor sale comice – din cîte aflu din documentarul întocmit de Paul Findrihan – nu e prea bogată (nu aparţine deci unui piesograf industrios), incluzînd doar titlurile: **Uitaţi-l pe Herostrat** (Efes, 256 î.H.), **Tyl** (Flandra, sec. XVI), **Acelaşi Münchausen** (Germania, sec. XVIII), **Casa pa care a construit-o Swift** (Dublin, 1745), **Fenomenele** (Moscova, azi), **Adio, maestre** (Moscova, 1941) – înşiruire ce lasă a se înţelege preferinţa lui Gorin pentru un teatru al „romanţărilor actualizate", după o formulă de reţetă pe care producătorii se bat, deoarece ei ştiu că ea întotdeauna e pe placul publicului. Sigur, ţine de măiestria dramaturgului cît story, cîtă bizarerie, cît grotesc ori cît biografism pot coabita în materia scenariului, dozaj care – la rîndul său – e de natură să incite curiozitatea regizorală.

Pate un atare combinatorism proteic, poate amintirea marelui succes de la începutul anilor '80, cu **Dragonul** lui Şvarţ, poate dorinţa neapărată a unei noi premiere pe ţară sau – de ce nu? – intenţia de a readuce în atenţie spectacolul de trupă, de echipă, toate acestea la un loc şi fiecare în parte e posibil să fi contribuit la includerea uneia din piesele lui Gorin, pe afişul Teatrului Tineretului, şi presupun că ea este cea mai reprezentativă: **Domnul Swift** (denumire considerată mai comercială decît originalul). Dezvoltînd un episod din viaţa marelui moralist, autorul celebrelor **Călătorii ale lui Guliver**, piesa de faţă aduce în stare de meditaţie nu numai condiţia gînditorului, a omului de spirit, în ziua de azi, cînd mai mult ca oricînd e pusă în discuţie supravieţuirea sa prin tăcere sau prin curajul opiniei rostite, dar şi imaginea unui *theatrum mundi*, care se metamorfozează lesne cînd în piaţă publică, aglomerată de lucruri pigmee ori uriaşe, cînd în ospiciu, cu lumea sa „bătută de gînduri", vorba poetului, cînd în casa plină de ciudăţenii a unui ironist, savant în îndoieli şi tîlcuirea cuvintelor. Cele cîteva scene din viaţa lui Swift – venirea „căruţei cu paiaţe", a unor actori puşi la cale să înfiripe un balamuc al speranţei, cearta în jurul unei ceşti imense între un pitic şi un lungan, prigoana împotriva saltimbancilor şi sminteala unuia din gardieni, ieşirea din tăcere a decanului Swift, cu defăimarea intimilor săi, în sfîrşit moartea sa adevărată, după un şir de morţi „jucate" – iată episoade cu trimitere lungă în actualitatea buimăcită de incertitudine şi scepticism, putînd da sensuri neaşteptate frînturilor de meditaţii din opera unuia din geniile pamfletului. În ansamblu, însă, piesa rămîne stufoasă, pe alocuri prea-plină de pasaje sterile, parazite, resimţind extragerea ei dintr-un lung scenariu de serial TV, cum a fost el pus la cale iniţial de Gorin.

Spectacolul de la T.T. a fost încredinţat unei foarte tinere regizoare, *Andreea Vulpe*, despre care ştim că a făcut asistenţă pe lîngă Andrei Şerban, fiind totodată considerată printre speranţele tinerei regii autohtone. Împreună cu Sică Rusescu, scenograful, ea încearcă să coaguleze un univers „nebun", expus deşertăciunii, din casa cu vedenii a bătrînului Swift, închipuită în trăsături gotice, cu multe uşi şi ferestre prin care se amuză sau se revoltă măscăricii. Căruţa actorilor intră în scenă adusă pe o traversă instalată în mijlocul sălii. Scena e ocupată în adîncul ei de o încăpere să-i spunem onirică, în care e claustrată, în

Scanned with OKEN Scanner

prima parte, controversata Esther-Stella, prietena de taină a Decanului catedrei Sf. Patrik din Dublin. Fără să fie încărcat de efecte ori de sublinieri ambigue, spectacolul ezită între a urmări coerent – şi limpede – substanţa adesea „plină", sclipitoare a textului, colaj extrem de dens din opera swiftiană, pe de o parte, şi coagularea scenelor, vizualizarea lor, impresia fiind una de elaborare silitoare, pe alocuri plină de finețuri, din păcate rătăcind ideea conducătoare, într-un labirint de amănunte redundante. Partea a doua pare niţel sleită de prea mult consum patetic, interpreţii nefiind nici ei prea decişi dacă să convingă prin replică sau gestual. Chestiunea e nu doar una de intuiţie. Ne-au plăcut Traian Pârlog, o revenire remarcabilă în rolul titular, claustrat de tăcere, în prima parte, pentru a-şi răzbuna adevărul despre cei din jur, în final; Florin Măcelaru, în Nimeni, cheia conotativă a montării, acel eu moralist, care face naveta între subtextul dubitativ şi viaţa la vedere; Valeriu Avornic şi Constantin Ghenescu, într-un cuplu beckettian din (cam lunga) scena ceştii de ceai; Ion Muscă, în valetul Patrik, tratînd cu un registru incert malefic a unui personaj intrat ca atare în biografia swiftiană; Romeo Tudor, în gardianul trezit în mizeria propriei condiţii. Din montare nu lipsesc stridenţele şi chiar anumite neglijenţe supărătoare de rostire. Ceilalţi interpreţi: Gheorghe Birău (Doctorul Sympson), Oana Albu-Birău (Stella), Lucreţia Mandric, Corneliu Dan Borcia, Marian Despina, Cristinela Pădure, Tudor Tăbăcaru. Spectacolul, deşi nu atinge performanţe de viziune, merită văzut.

(„Ceahlăul", vineri, 25 octombrie 1991)

Teatru la drumul mare

Dacă ar trebui, ca un consecvent spectator al **Vacanţelor**, să numesc surprizele ediţiei '93, cu siguranţă – alături de concertul extraordinar al cvartetului Champagne din Reims (Franţa), de prezenţa simfonicului Academiei ieşene, la pupitru cu Gheorghe Costin, de expoziţia de grafică a secţiei de arte plastice şi de neuitata seară de jazz a clasei profesorului Sâpcu – aş pune fără să ezit reprezentaţiile stradale oferite de studenţii secţiei de teatru a Academiei de Arte din Iaşi, conduse de regizoarea Natalia Dănăilă. Experimentul lor cu spectacolul **Sânziana şi Pepelea** după Vasile Alecsandri, înglobînd recuzita de bîlci, de carnaval cu măşti atît de proprii sărbătorilor noaste de iarnă, plus debordanţa nevîrstnicilor actori, dispuşi să dea cu tifla şi de-a tumba fiecare vorbă, rostogolind-o aluziv spre privitorul ocazional; a reuşit să dea acea dimensiune comunicativă, de artă „la drumul mare", am spune, forţînd puţin datele evenimentului. Spectacolul prezentat în faţa Teatrului Tineretului, cu cîteva sute de privitori în preajmă, a reuşit să şocheze şi în acelaşi timp să incite gustul pentru teatru. Aerul de improvizaţie nu a ascuns elaborarea atentă a montării, cu lungi volute de mişcare, fapt ce a conferit acea contaminantă vivacitate a ansamblului, strunit cu mînă sigură, spre a convinge.

Scanned with OKEN Scanner

Probabil că teatrul va trage foloase destule din această ieşire a sa în spaţiile publice, la întîlniri gen „happening" cu publicul, cîştigînd în spontaneitate şi în găsirea de mijloace care ţin de firescul gestual. În continuarea unor reprezentaţii asemănătoare, cu care Festivalul Internaţional de Teatru de la Piatra Neamţ a reuşit să-şi obişnuiască spectatorii, experimentul de faţă are cotele sale de noutate şi îndrăzneală, impunîndu-se ca un moment distinct. Succesul a atins receptări favorabile şi în ambianţa de la Tîrgu Neamţ. Studenţii teatralişti ai doamnei Dănăilă merită admiraţia noastră pentru efortul lor...

(„O.K. Boss", nr. 47, 5 iulie 1993)

Procesul lui Kafka, la teatru

Una din operele fundamentale ale acestui secol, **Procesul** de Kafka, într-o dramatizare semnată de englezul Steven Berkoff, cunoaşte la TT o transpunere de excepţie. Autoarea montării este tînăra regizoare engleză Alison Sinclair, o admiratoare sinceră a teatrului românesc, cu ale cărei splendori şi mizerii s-a obişnuit neaşteptat de repede. Transcriu, în continuare, cîteva pasaje de confesiune din caietul de regie al acestei interesante prezenţe din lumea britanică a teatrului, trecută meteoric prin viaţa de creaţie a scenei din Piatra Neamţ şi despre a cărei evoluţie ulterioară, la ea acasă, nu mai ştim mare lucru:

Cea mai neagră dintre comedii...

Primul meu contact cu teatrul românesc a avut loc în 1991, la Festivalul Internaţional de Teatru de la Edinburgh. Pentru examenul de diplomă pregătisem **Lady MacCeşcu**, piesă ce explora evenimentele româneşti din decembrie '89 şi avînd ca punct de pornire **Macbeth**. În mod natural, deci, am mers să văd producţia lui Silviu Purcărete **Ubu Rex**, cu scene din **Macbeth**. Spectacolul m-a impresionat enorm. Apoi, de Crăciunul aceluiaşi an, am fost invitată de către Purcărete să fac asistenţă de regie la **Titus Andronicus**. Am stat două luni la Craiova, din ianuarie pînă în martie 1992, timp în care am asistat şi la cîteva repetiţii la **Livada cu vişini**, montată de Andrei Şerban la Naţionalul bucureştean.

În noiembrie 1992 am intrat în contact cu un grup de directori de teatru britanici care doreau să iniţieze un program de schimburi culturale între teatrele româneşti şi engleze. La Festivalul Caragiale din toamna anului trecut, Nicolae Scarlat m-a invitat să montez o piesă la Piatra Neamţ. M-am reîntors în România în ianuarie, ca asistentă de regie a lui Silviu Purcărete la spectacolul **Fedra**, a cărui premieră a avut loc în iunie, la Festivalul de la Viena.

Repetiţiile la **Procesul** au început în mai 1993. Numele lui Kafka este asociat cu ideea de muncă istovitoare, adesea deprimantă. De aceea nu m-a surprins

Scanned with OKEN Scanner

deloc felul în care a fost întîmpinată inițiativa mea de a monta **Procesul** la Piatra Neamț; „ce alegere dificilă", mi s-a spus. Mie, însă, mi s-a părut întotdeauna cea mai neagră dintre comedii. Kafka însuși a simțit aceasta. Max Brod spune că ori de cîte ori citea sfîrșitul romanului, autorul izbucnea în rîs. Am vrut să eliberez cartea din prejudecata inaccesibilității. Camus spunea că „întreaga artă a lui Kafka este să-l oblige pe cititor să recitească" și astfel a început și propria mea explorare a lumii lui Josef K. Teatrul lui Berkoff este foarte fizic, foarte corporal, bazîndu-se în special pe tehnici ale mimei. În Anglia, numele lui este asociat cu teatrul opus celui instituționalizat, clasic. Îi admir munca și efortul de a găsi vocabularul teatral capabil să-i exprime obsesiile. Nimeni nu-l poate reprezenta pe Berkoff mai bine decît el însuși, și, din acest motiv, m-am simțit prinsă între lectura lui și romanul însuși. În ciuda admirației pe care o am pentru soluțiile pe care le-a găsit pentru montarea **Procesului**, întrebările mele nu coincid cu ale lui și, în consecință, soluțiile mele dramatice sînt altele. Am intrat împreună cu personajul în labirintul creat de el însuși: hotărîrea sa de a atrage atenția Curții asupra unui om care știe să-și apere drepturile chiar și atunci cînd toți ceilalți îl avertizează „să se aplece, chiar dacă dă cu fața în țărînă". Cît despre natura vinovăției lui K. m-am gîndit îndelung și am hotărît să nu dau nici un răspuns concret acestei întrebări, căci misterul cărții vine exact din lipsa răspunsului. Pentru a clarifica acest lucru, am făcut din Josef K. singurul personaj real al piesei. El este miezul narațiunii, toți ceilalți învîrtindu-se în jurul lui, afectîndu-l sau fiind afectați de el, la fel cum îndoielile lui Kafka „se rotesc împrejurul fiecărui cuvînt".

Așa cum cere romanul, sîntem atît înlăuntrul, cît și în afara minții lui K. Vocea lui interioară este foarte puternică, iar scenic e reprezentată de conducătorul corului; el este un fel de alter-ego, o conștiință fizică ce comentează odată cu K. situațiile în care se află acesta, protejîndu-l, ghidîndu-l, dîndu-i soluții și, în final, cînd K. este copleșit de impasul în care se află, renunțînd la el. Această figură este atît paradoxul, cît și rezultatul căutărilor lui K.: el este portarul și preotul, în același timp. Poate că el este cel cu care ne identificăm în final și nu K.

Ar fi foarte facil să spun că alegînd **Procesul** și alegînd să mă identific cu Josef K., am explorat percepțiile unui vest-european în Europa de est. Acest spectacol este propriul meu „proces": am luptat cu limba română, cu un stil de teatru diferit, și cu întrebările pe care romanul lui Kafka mi le-a pus. Am căutat soluțiile tot în carte. Dar se întîmplă rar să ni se ofere soluții, să ni se răspundă la întrebări. Căci, așa cum tot el spune: „este treaba celui care întreabă să-și recunoască greșeala și să-și reformuleze întrebarea".

„Jurnalul unui nimeni"

Despre Steven Berkoff aflu din „dosarul" Arei Șeptilici, în caietul-program, că este actor, regizor și dramaturg. A studiat teatrul la Londra și mimă la

Scanned with OKEN Scanner

teatrul Le Coq din Paris. Cîțiva ani a jucat în teatre britanice tradiționale. În 1968 are loc, la teatrul Arts Lab din Londra, premiera piesei **Colonia Penitenciară**, după nuvela lui Kafka. În 1968 adaptează pentru teatru **Matamorfoza**, în care joacă rolul lui Gregor. Piesa a avut premiera la teatrul Round House. **Procesul** a fost prezentat în premieră la teatrul Oval House din Londra în 1970.

Berkoff a mai adaptat pentru teatru **Agamemnon**, după Eschil și **Prăbușirea casei Usher**, după Edgar Allan Poe. Prima piesă originală, **Est** (1975), a fost aclamată pentru combinația eclectică de vers elisabetan, poezie punk și jargon cockney. Următoarea piesă, **Vest**, repovestește vechea baladă engleză **Beowulf** în versuri și jargon cockney. Alte piese: **Grec**, o parodie a mitului lui Oedip, **Decadență**, **Kyetch**, **Scufundați Belgrano!** Despre **Procesul**, dramaturgul declară cîteva lucruri interesante: *„Piesa mea este jurnalul unui nimeni, dar și jurnalul opresaților. Labirintul. <<Micul erou>> luptînd să-și găsească eul care să-l conducă la salvare. Care este vina lui **K**. și a lui Kafka? Vina pentru care **K** trebuie să moară este trădarea: trădarea eului de dragul siguranței mediocrității. Căci fiecare țipăt reținut înlăuntru, fiecare experiență netrăită, fiecare compromis făcut umilinței se adaugă vinovăției. Vinovăția este diferența dintre ceea ce-ți cere sufletul și ceea ce curajul îți permite să iei.*

*Vina lui **K** – vina lui Kafka. Am conceput o ușă. Un cadru rectangular din lemn, de sine stătător. Zece asemenea cadre alcătuiesc decorul. Decorul a devenit ambianță. Un decor trebuie să se poată topi într-o clipă și nicidecum să devină piese greoaie ale unei pseudo-realități. Decor și poveste, înaintează în același ritm, fără timpi morți, de parcă decorul ar fi devenit povestea. Putem fi mai rapizi decît narațiunea însăși. O încăpere poate deveni într-o clipă o capcană, o închisoare, poate să se comprime și să se dilate, poate chiar să se rotească în jurul protagonistului. Acest aspect al decorului ne-a permis să recreem ambianța cărții – atît cea fizică cît și cea mentală. A articula un concept metafizic înseamnă a condensa realitatea în propria ei imagine, suprarealistă, intensă: realitatea înnobilată prin teama, emoția, starea de hiperluciditate a artistului. Corul este același ca în tragediile grecești, căpătînd dimensiunea conștiinței lui **K**. Acuratețea jocului, atitudinea lor depersonalizată, i-au fost necesare lui **K** pentru a înțelege ca <<grup fără chip, în mișcare coordonată>>.*

***Procesul** s-a jucat cu succes în Germania (peste 1000 de spectatori pe reprezentație). La Londra a fost un chin să umplu sala teatrului Round House; piesa a rezistat în Anglia doar trei săptămîni, în 1973."*

O meditație vizualizată plastic

Două aspecte mi se par excepționale și demne de relevat, față de acest important act de aducere la rampă a uneia din capodoperele literaturii universale, în secolul XX: întîi, cuprinderea spectacologică a textului lui kafkian, devenit o

Scanned with OKEN Scanner

meditație profund vizualizată plastic (un sistem pe cît de ingenios, pe atît de simplu de patrulatere înalte transformă scena într-un permanent labirint al hărțuielii și neliniștii); în al doilea rînd, accesibilizarea întregii construcții parabolice, una eminamente abstractă, în care problema „vinii" și alienării în „întunericul" secolului, împovărat de atîtea vitregii, sună deosebit de actual și astăzi, poate mai actual ca oricînd.

Proeminența simbolului – omul hăituit, pierdut de memorie, pîndit, amenințat din toate părțile, acest Josef K. – este proiectată cu o mare varietate de mijloace, de la unduirea coregrafic-rituală, la grotescul scenelor de irealitate absurdă, construite toate cu finețe și putere reflexivă. Alison Sinclair devine astfel un nume de referință pentru TT și aș îndrăzni să spun pentru mișcarea teatrală autohtonă de la începutul anilor '90. E ajutată de o scenografă dornică de afirmare – Adina Panaitescu; de un actor cu adevărat serios și care are știința nuanțelor, a divagațiilor – Constantin Ghenescu, care oferă aici rolul emblematic al întregii sale cariere, fiind probabil silueta ideală pentru contorsionatul în tenebra terorii și damnatul Iosef K.; de o trupă matură, adaptabilă oricărei maniere regizorale, care face ca și nevăzută penuria de actori, de prezențe interpretative efective în scenă, prin care trece. În ansamblu, **Procesul** se anunță, ca modalitate și îndrăzneală, drept un eveniment la TT.

(„Antiteze", nr. 3/1993)

Noua regie și „autenticitatea absurdă". Eugen Ionescu la T.T.

Cîntăreața cheală (**La Cantatrice chauve**) este prima piesă a titanului teatrului absurd care intră în repertoriul trupei din Piatra Neamț și evenimentul trebuie reținut ca atare. Că nu a fost trăit cum se cuvenea de trupa însăși, asta e o altă chestiune... Alegerea nu a fost, cred, întîmplătoare, ținînd seama de cariera de succes a acestei farse fabuloase, din cele mai mari făcute vreodată conformismului teatral, dar și de gustul vag pentru avangardă, care începe să adie prin mediile artistice de la noi și de aiurea. A propos de succesul piesei ionesciene de debut (scrisă în 1949 și jucată din decembrie al aceluiași an, la teatrul parizian „Noctambules"), autorul și-l explică astfel: *„Poate pentru că este cea mai autentic absurdă, cea mai autentic incoerentă în chiar structura ei... Limbajul și noncompoziția sînt deopotrivă delicvescente. Cred că acest lucru explică durata succesului ei, fiind totodată și dovada că este cea mai reușită piesă a mea. Nu există în ea nici pasiune, nici afectivitate, nici probleme psihologice, nu există nimic. Vînt. Cu alte cuvinte e poate cea mai metafizică dintre piesele mele, mai bine zis cea care* ***derealizează*** *cotidianul într-o mai mare măsură decît celelalte."* (v. Interviul din „Magazin Littéraire", nr. 81).

Privitor la resuscitarea avangardei – cuvînt semnificînd însuflețire spirituală și aventură formală, căruia Eugen Ionescu îi este asociat printr-un

Scanned with OKEN Scanner

exercițiu devenit uzual –, mi-am adus aminte de o recentă constatare a lui George Banu: teatrul (nu numai la noi, peste tot în lume) a devenit călduț, plin de sine și chiar în afara oricărei culpabilități. În asemenea stare de leșin, freamătul scandalos al avangardei ar surveni *„ca un aer de munte, aer tare care pune la încercare plămînii"*. La un asemenea plămîn cu aer curat, nou, dezintoxicat, e posibil să se fi gîndit și cei ce au recurs la **Cîntăreața cheală** să-și facă de cap la TT. Un fel a spune, desigur, deoarece în spatele acestei opțiuni presupun că au fost și destule rațiuni pragmatice.

Totul într-un spațiu cît mai strîmt!

Pe acest memento se bizuie tenta montării încredințate regizoarei Louise Dănceanu, aflată la a doua colaborare cu TT, după aceea cu **Bădăranii**, din stagiunea trecută, care – sincer vorbind – nu a convins prea tare (spectacolul suferea de o „pană" de inspirație, în a doua sa parte, de o platitudine voioasă anevoie de suportat), așteptată fiind acum o „revanșă" discretă. Din păcate, aceasta se produce doar în parte, e destul de palidă, în noua **Cîntăreață cheală**, de unde lipsește tocmai... „autenticitatea absurdă" pe care o invoca Ionescu însuși, ca fiind absolut constitutivă acestei piese. Numai că pragul acestei autenticități nu poate fi trecut oricum: absurdul e o dimensiune profundă a lumii, ca și fantasticul (sau misterul) și tot ca acesta poate fi pătruns *in coincidentia oppositorum*, în sensul că acumularea superlativă de banal, de monotonie și anost permite erupția pe măsură a unui sentiment esențial de impregnație întunecată, care aduce după sine *„prăbușirea realului"*. Așa începe inexorabila tragedie a limbajului, cînd vorbirea nu mai spune nimic sau face abstracție de rațiune sau de viața lăuntrică – delirează, o ia razna, se golește de sens. Și cîtă distanță s-a așternut între cuvinte și semnificații, cîtă dedublare a existat între limba de lemn și limba în șoaptă, clandestină, am avut posibilitatea s-o trăim pe viu pînă nu de mult și, din nefericire, farsa se prelungește.

Parfum de avangardă

Regizoarea îngrămădește acțiunea într-un spațiu încadrat ca într-un tablou de epocă, personajele intrînd sau ieșind din această „ramă", ușor barocă, printr-o nișă (sau crăpătură sau fisură) ce le pune serios la încercare silueta, le chinuie accesul, le strivește elanul locvacității pînă la epuizare. Este de altfel singura probă de dificultate – cota de surpriză, cît de cît, pe care o trăiește spectacolul. În rest, frazele (pentru că nu sînt replici, în serepția lor corectă) curg fără panică, într-o notă ușor lizibilă de grotesc. Mi-am dat seama că fie și cu efort minim de construcție în imaginea scenică, Ionescu rămîne captivant și fermecător. Dacă

Scanned with OKEN Scanner

elaborarea ar fi fost mai ambiţioasă, lucrurile ar fi stat altfel. Spaţiul închis, fără uşi şi ferestre, ci doar în expunere la spectator care „închide" el imaginea, cu perdeaua propriei deriziuni, rămîne, cum spuneam, singurul element de stupoare absurdă.

Distribuţia are meritul de a amalgama vechea cu mai noua garnitură de actori – soţii Smith şi Pompierul fiind interpretaţi de Oana Albu, Liviu Timuş şi, respectiv, Ion Muscă (toţi fără a ieşi din tiparele previzibile), iar soţii Martin şi Marry, jupîneasa, fiind încredinţaţi foarte tinerilor Gina Gulai, Iurie Luncaşu şi Afrodita Andone – despre care nu ne-am putut face o imagine exactă asupra disponibilităţilor creatoare. Tăvăleala pe un fotoliu strîmt (şi el) al soţilor Martin e un gag frecvent în filme, de la comedia mută încoace. Cele cîteva similitudini de registru comic cu **Conu Leonida...** al lui Caragiale sînt expediate, fără o pătrundere estetică a mecanismului, rămînînd la faza de sugestie. În mare, spectacolul e unul oarecare, grăbit şi gîfîit pe alocuri, iar în final ratat... Cît despre parfumul de avangardă, el rămîne unora inaccesibil...

(„Ceahlăul", nr. 1299/21 februarie 1995)

„Playboy" şi virtuţile străbune

O posibilă artă poetică a generaţiei '90. Considerată o speranţă a tinerei regii şi un „copil teribil" („mofturos" chiar) al Academiei de Teatru şi Film din Bucureşti, Nona Ciobanu a ţinut să contribuie efectiv la debutul pe scena Teatrului Tineretului a unei garnituri compacte de tineri actori, proaspăt absolvenţi, realizînd aici cel de-al treilea spectacol din fişa sa artistică. Cred că a năzuit, cu **Năzdrăvanul Occidentului,** chiar la mai mult: să ofere împreună cu colegii un soi de *„artă poetică"* a intrării în lumea scenei a primei promoţii de „teatralişti" formată integral după Revoluţie şi care vrea să-şi impună sensibilitatea şi propriul limbaj de semne şi concepte. Din acest motiv, spectacolul deţine cota sa de interes, comparabil cu debuturile la TT şi în cariera regizorală a unor Andrei Şerban, Alexa Visarion, Alexandru Dabija, Victor Ioan Frunză ş.a., astăzi vîrfuri ale teatrului românesc. Nona Ciobanu a mai pus pînă acum în rampă **Tinereţe fără bătrîneţe,** cu şase studenţi şi o recuzită minimă (cîteva bucăţi de lemn), a cărei premieră a avut loc la... Edinburgh, în vara lui '92, spectacol preluat apoi de Teatrul „Bulandra" şi prezentat pe mai multe scene europene (Bratislava, Passau, Viena, Budapesta); iar mai recent **Dragostea celor trei portocale** de C. Gozzi, la Teatrul Mic, cu un premiu de regie la ediţia '94 a Festivalului „I. L. Caragiale", despre care autoarea susţine că *„e un spectacol construit în jurul unei embleme a locului teatral – Cortina, care e <<născătoarea>> de viaţă şi de spectacol. Din ea, care are la început forma unei imense burţi, vor ţîşni personajele..."*

Fabulosul primitivităţii la un „sămănătorist" irlandez. Piesa **Năzdrăvanul Occidentului** (cu titlul originar: **The Playboy of the Western World**) e scrisă în 1907 de irlandezul John Millington Synge (1871-1909), autor a

Scanned with OKEN Scanner

cinci piese care au influenţat literatura acestui colţ special de lume britanică, prieten cu Yeats şi cu vagă influenţă asupra scrierilor lui James Joyce. S-a spus despre opera sa că e a-politică, detaşată şi ironică; personajele sînt rudimentare, la limita între sălbăticia izolării şi fabulosul primitivităţii celtice, balansînd între aceste două dimensiuni care le conferă stranietate şi surghiun în tradiţie. De altfel, tînărul Joyce privea cu reţinere exaltarea *virtuţilor străbune* şi estetica etno-folclorică de acest tip (aducînd cu „sămănătorismul" românesc), care ar fi putut să izoleze „specifist" aşa-numita renaştere irlandeză de la început de secol, de mersul spre novatorism al culturii europene.

Piesa de faţă are datele de pornire ale unui fapt divers. Spre a-şi dovedi bărbăţia, curajul şi bravura, puse la încercare, un tînăr pe nume Christopher Mahon îşi loveşte aprig tatăl în moalele capului, cu sapa, crede că l-a omorât şi fuge speriat aiurea, ca să scape de pedeapsă. Rănit numai, bătrânul îl urmăreşte să vadă cu ochii lui dacă feciorul a devenit cu adevărat un bărbat în toată firea, după acest semn de vitejie feroce, îl află pripăşit într-un cătun sărac, resemnat în izolare, unde isprava sa e considerată gest de semeţie. Asta până în clipa cînd apare victima, ca o umbră a remuşcării, şi mitul „năzdrăvanului", al omului fără seamăn şi fără scrupule, bun de construit cu el Vestul, se năruie pe loc. Satul de adopţie vrea să-l devore, să-l spânzure (pentru minciună? pentru intenţie criminală?), aducându-şi brusc aminte de lege, tocmai când noua agresiune asupra tatălui se produce sub ochii săi – inclusiv ai iubitei, de curând făgăduită de logodnică –, asalt absurd care îl face pe moşneag să-şi ia afurisitul de fiu şi să se întoarcă acasă cu el, acolo unde să aibă parte de rostul ce i se cuvine.

„Adevărata bucurie se găseşte numai în ceea ce este sălbatic şi esenţial în realitate" – susţine Synge, fiind de părere că *„într-o piesă fiecare replică trebuie să fie plină de savoare, asemeni unei nuci sau unui măr"* (!), implicită invitaţie la elementaritatea iniţială, unde cuvintele au consistenţa şi gustul fructelor adamice.

„Suc de esenţe primitive". Transcriu acum din intenţiile de viziune ale tinerei regizoare: *„Aş vrea ca spectacolul să plutească într-un suc de esenţe primitive. Butoiul este matricea acestei lumi. El va deveni masă, scaun, ascunzătoare, tobă, cadă, tejghea, iesle. Din el se bea, în el se spală, la el se cântă, în el se doarme. Lumea aceasta e plină de contradicţii şi ambivalenţe, lacomă de întâmplări crude, o lume ce nu cunoaşte jumătăţi de măsură, în care dragostea este amestecată cu crima, cu laşitatea, iar aceasta cu adevărata viaţă spirituală."* Dincolo de exprimarea francă, este de reţinut nu numai o ardoare a esenţialităţii (care o pasionează, mai nou, şi pe Cătălina Buzoianu), dar şi meditaţia pe seama laşităţii, care face să fie schimbate brusc semnele „pozitiv" şi „negativ" pe seama eroilor cu mare încărcătură mitică. Mituri care – aşa cum istoria recentă a dovedit-o – traversează repede distanţa între faimă şi ridicol, între înălţare şi prăbuşire, între glorie şi spaimă demoniacală, pradă unei voinţe devoratoare ce ţine de relativismul (de apreciere) la care este expusă orice valoare socială. Mai ales în post-istorie, când bunele şi relele se amestecă în cutele imoralităţii. Oricât de apolitică şi imună

Scanned with OKEN Scanner

la parabolic, piesa lui Synge se dovedește totuși prolifică în trimiteri spre fauna noastră post-revoluționară, cu „fii" care își reprimă „tații" (sau „tătucii") spre a măguli tribul, deși aceștia continuă să supraviețuiască spectral, fie și în mentalitatea curentă.

Un teatru al elementarității. Remarc în arta scenică a Nonei Ciobanu tocmai acest combinatorism de resemnare tragică și sălbăticie, de cruzime și derizoriu, în care cuvintele sînt subliniate de efecte paroxistice (bătăi în tobe sau în funduri de butoaie, icnete, melopei stranii) sau alunecări în fantastic (viața-ca-vedenie, dar și vedenia-ca-viață), vrăjitorii și ritualuri magice, de o primaritate posesivă, tentaculară. Scena e dominată de lemnul butelor, de căni de lut, de apa în care personajele se bălăcesc fără pudori, de focul la care se încălzesc atunci cînd înfrigurarea inconștientului cade ca o negură peste ele. Titularul imaginii scenice este nimeni altul decît Silviu Bejan, tînăr apartenent grupării artistice de la Piatra Neamț, care produce astfel un debut important în lumea scenografiei. Păcat că plasticienii nemțeni, membri ai UAP, sînt atît de rar solicitați de Teatrul Tineretului, unii din ei fiind capabili de mari surprize, cum este cazul de față, cu un sculptor adaptat la viziunea elementarizată, dorită de directorul de scenă.

Sigur, nu totul funcționează plauzibil în acest univers închis, bîntuit de coșmaruri și frisoane ancestrale – unele siluete au o stare tîmpă, contrafăcută amatoristic, anumite scene scapă printre degetele regizoarei, fără să contribuie la logica spectacolului, partea a doua are o scenografie cam expediată, cu o încadrare improvizată – și reproșurile (mărunte) ar putea continua dar spectacolul trăiește, este serios elaborat, bine articulat în efectele sale de hiper-realitate, iar interpreții sînt subsumați credinței de a face un teatru al elementarității miraculoase, cu trăiri în pulsații eruptive și fixații regresive, așternute fără stilizări și încărcături fals teatralizante.

Din nucleul tînăr închegat în jurul regizoarei (care a și vrut să creeze o mică „revoluție" la TT!) îl remarc pe Iulian Bălțătescu, a cărui fragilitate și firav scenic definesc noul „gen" de actor, efigie a precarității și inocenței, un fel de *„om probabil"* (R. Musil), plutind între reveria minciunii (instituționalizate) și mizeria orizontului de așteptare. În Christopher Mahon, el produce un debut remarcabil, nu prin risipă de emfaze gestuale, ci prin nuanțe utile noii estetici, difuz anti-conformiste, dotată cu o privire rece, lucidă pînă la cruzime, atentă la semantica simbolurilor scenice, polemică cu falsul și dornică să avanseze adevăruri incomode. Într-o Pegeen Mike, cu registre multiple, de la frică la vanitate și clocot erotic, iar de aici la cinism, Lelia Ciubotaru de asemenea reține atenția, în pofida unei pronunții uneori nebuloase. Din vechea gardă, dețin pondere în spectacol și s-au adaptat viziunii Oana Albu (văduva Quinn, un rol interesant în cariera sa), Ion Muscă (Bătrînul Mahon) și Romeo Tudor (Hangiul), care au știut să umbrească pe alocuri figurația noilor veniți: Traian Grigoriu (fiul actorului-protagonist din filmul lui Loteanu, **Șatra**), în Shawn Keogh, Lucian Pavel (Jimmy Farrell), Radu Băițan (Cullen), Mihai Danu, Afrodita Androne, Gina Gulai – toți colegi de generație, deși

Scanned with OKEN Scanner

din „şcoli" diferite. E vorba de secrete ale meseriei care nu se deprind în cîteva luni. Şi încă un amănunt, nu lipsit de interes. Tînărul debutant pe o scenă profesionistă, Iulian Bălţătescu, este originar din Piatra Neamţ şi, pe cînd era elev, a jucat rolul principal din filmul lui Gheorghe Naghi **Fiul munţilor** (din cîte îmi amintesc, cu un scenariu schematizat, cu spioni, securişti vigilenţi şi copii gata să ajute „organele"), episod de care blondul şi ursuzul interpret de acum evită să vorbească sau să-l evoce în vreun fel, ca şi cum nici nu s-ar fi întîmplat.

Spectacolul **Năzdrăvanul Occidentului** e tulburător, nu atît prin ce spune direct, cît prin discursul subtextual pe care îl provoacă, referitor la virtualităţile regiei româneşti.

Experiment şi „dame" deşucheate

Ne-a vizitat strania şi, în acelaşi timp, cuceritoarea trupă teatrală „Told By an Idiot" din ţara lui Shakespeare şi Lawrence Olivier, cu spectacolul **Nu m-ai îmbrăţişat încă (You haven't embraced me yet)**. Mărturisesc că mi-a trebuit vreo jumătate de oră – răstimp în care am zăbovit în năuceală – pentru a mă obişnui cu limbajul acestui spectacol, cu atmosfera şi subtilităţile de semnificare, putînd mai apoi să înaintez în aflarea intenţiilor de expresie şi regizorale (John Wrigt, fondatorul companiei, cu o carte de vizită serioasă la activ). Accente absurde, bufonerii inspirate de clovnii circari, „citate" din avangarda teatrală interbelică, fraze neterminate sau stereotipii, în stil ionescian – o anumită spaimă a personajelor de a împlini un gînd, o frazare pînă la capăt; semne sonore provocatoare la mişcare, dar care creează reflexe umilitoare; travestiuri şi unde parodice la adresa teatrului „clasic" sau a dedublării cotidiene, melancolii de foburg, în songuri languroase de armonică (!), frînturi de şlagăre, anexate brusc unor scene spre a schimba total direcţia de înţelegere, de rost a unor „semne" deja impuse. Fantezia delirantă a realizatorilor se bizuie pe un repertoriu de gesturi divers instigate spre stupoare, pe de o parte, iar pe de altă parte pe accente puse pe amănunte absolut pasagere, întoarceri spre invizibilul lumii de lîngă noi, care – în fond – rezultă din toate lucrurile cărora nu le dăm atenţie sau le expediem în neantul indiferenţei. *„Spectacolul este o improvizaţie* – se explică regizorul. *Piesa e povestea unui triunghi amoros. Un frate şi o soră gemeni şi-au petrecut viaţa dînd reprezentaţii într-un club sordid dintr-o pivniţă. Boombar Club e un loc în care graniţa dintre fantezie şi realitate rămîne neclară. O femeie ucide un bărbat pentru a salva o viaţă. O clipă mai tîrziu pleacă. O viaţă mai tîrziu se întoarce. Unde a fost? Ce vrea?"* (E clar, nu?) Să recunoaştem scenariul, cu tenta sa hiper-post-modernistă, întrece în risipă de imaginaţie şi frenezie farsele şi tragi-comediile lui Pinter sau Beckett. Scena dă impresia ringului unui bar (al unui circ?) în mijlocul căruia apare plantat un foişor, cu scară circulară, în care se petrec relaţiile secrete ale personajelor sau unde ele se ascund pentru a ieşi din logica visului. Actorii

Scanned with OKEN Scanner

Catherine Marmier, Hayley Carmichael, Paul Hunter sînt extraordinari, jucînd cu o simplitate bine elaborată, într-un teatru al studiului gestual, care generează multă poezie. Prima trupă britanică ajunsă la Piatra Neamț a oferit o interesantă (și prodigioasă) lecție de teatru-experiment. O bună uvertură la apropiatul Festival Internațional.

(„Monitorul de Neamț", nr. 64, 20 martie 1997)

Teatrul Tineretului, doar patru premiere

În 1997, Teatrul Tineretului a adus în fața publicului propriu patru noi spectacole: **Nopțile călugăriței portugheze** (cu premiera în februarie); **Recviem la ghișeu**; **Scandal cu publicul** de austriacul Peter Handke (în noiembrie) și **Pădurea** de A.N. Ostrovski (în decembrie). Se adaugă spectacolul **Cutuma** („De la chaire au trone", după titlul original) de africanul Amadou Kone, „comandă" specială pentru un festival internațional al francofoniei, din Franța, desfășurat în septembrie, care însă nu a beneficiat decît de trei reprezentații „de probă", în limba franceză, la sediu, înaintea deplasării la Limoges. Cum doi dintre actorii principali ai acestei montări sînt greu de găsit – Radu Duda (juca rolul Prințului, între timp chiar devenit „prinț moștenitor") și Liviu Timuș (transferat la un teatru din Capitală) e greu de presupus că reluarea acestei „comenzi" va mai fi curînd și în limba română, așa cum s-a promis inițial.

Așadar, patru premiere certe în '97, la T.T. E mult? E puțin? E suficient – vor spune cei care știu, cît de cît, ritmicitatea premierelor la Piatra Neamț – 4-5 înainte de decembrie '89; 3-4 în acest deceniu. Se adaugă fluctuațiile în rîndul trupei, creșterea considerabilă a prețurilor de producție și renunțarea, în schemă, la un regizor permanent, cu salariu stabil. E rău dacă lucrurile stau așa – vor spune cei care au aflat, într-un fel sau altul, că T.T. a beneficiat în '97 de o subvenție – record pentru anii post-revoluționari – peste două miliarde de lei (!), din care doar 225 de milioane au intrat în investiții-reparații și 100 de milioane în Festivalul Internațional de Teatru. Restul? Chiar așa: restul (adică producții, salarii, premii etc.) justifică oare apariția la scenă a doar partu premiere? Greu de argumentat, dar și mai greu de trecut cu vederea...

O criză prelungită: criza relației cu publicul

Cum spuneam și cu alte prilejuri, din cele patru montări, **Nopțile călugăriței portugheze** a făcut cariera cea mai frumoasă, sub semnătura regizorului Mihai Măniuțiu: a luat marele premiu la FIT '97 de la Piatra Neamț (beneficiind, e drept, de o rivalitate modestă, din partea altor pretendente la palmares) și a participat la Festivalul Național de Teatru din București (în

Scanned with OKEN Scanner

noiembrie), marea „finală" a vieții noastre teatrale, unde sînt invitate numai spectacolele de marcă. În plus, faptul cel mai important este că a ținut atenția trează asupra T.T., menținîndu-l în elita teatrului românesc.

Recviem la ghișeu de Mariana Vartic, a fost pus în scenă fără să se înțeleagă prea bine ideea conducătoare – de tînărul Radu Tempea, proaspăt absolvent de academie (fost student al lui Măniuțiu). Autoarea piesei a plîns la premieră, cînd a constatat că textul scris de ea fusese inversat în totalitate, ultima replică devenind prima! – și de aici aspectul de bizarerie. (Cunoscutul cronicar Florica Ichim nu și-a ascuns, la rîndu-i nedumerirea și chiar indignarea față de această idee trăsnită). Cît privește **Scandal cu publicul**, prin chiar titlul ales în versiunea de la T.T., montarea lui Vlad Mugur nu e făcută să fie un succes, ci – sub aparența unui „atelier" – să realizeze un experiment, bun tot pentru festivaluri de la noi și de aiurea sau pentru ecouri critice favorabile. Comedia **Pădurea** a venit să refacă, într-un tîrziu, ruptura temporară cu publicul, nu însă și cu publicul tînăr, față de care T.T. are destule datorii. În această privință, am părerea că T.T. a trăit un excelent moment de „priză" la publicul nevîrstnic din Piatra Neamț, la mijlocul acestui deceniu, cu atît de istețul spectacol **Îmblînzirea scorpiei**, care marca debutul profesionist al lui Theodor Smeu Stermin, dar nu a știut să-l continue, să profite de acea „rețetă" care i-a adus o popularitate de excepție în rîndul liceenilor (și nu numai), cum de mult nu se mai întîmplase. N-am să intru în detalii, cu numărul de reprezentații pentru fiecare premieră, dar el este modest, oglindind nu indiferența publicului nostru față de teatru, ci o rutină în a limita succesul de public, îmbinată cu comoditatea: dacă banii tot ne vin, ce rost are să forțăm nota succesului de sală?

Letargia afișului

Căci greu cred că putem găsi în țară sau în Europa un teatru care să se laude cu o subvenție substanțială, de recunoaștere a valorii, dar cu o prezență atît de săracă în fața publicului și cu... doar patru premiere într-un an! Adică o premieră la trei luni, în condițiile în care în multe țări a fost accelerat considerabil ritmul de repetiții și de montare, la 3-4 săptămîni pentru un spectacol. Motivul lentorii producțiilor nu ține – se știe – în coeziune o trupă, ci mai degrabă o dezmembrează, cum s-a întîmplat în vara anului trecut, cînd un grup compact a părăsit TT, luînd calea altor trupe. Lucru iarăși știut: actorii vor să joace cît mai mult, să „consume" cît mai numeroase roluri și „măști". Or, la TT sînt încă destui actori – mai tineri, mai puțin tineri – care abia prind un rol pe stagiune, și acela episodic, dacă nu cumva vegetează, mulțumindu-se cu o distribuție la doi, trei, ba chiar patru ani! De ce? Firește că din cauza sărăciei considerabile a afișului, a repertoriului. Mai ales că, în ultimele luni, și reluările din stagiunile precedente s-au împuținat brusc, dacă nu s-au „pierdut" iremediabil. Periodic, TT-ul iese pentru luni bune din atenția

Scanned with OKEN Scanner

publicului, din viaţa culturală, din spectrul de evenimente, iar cînd revine o face cu o superioritate candidă, în virtutea căreia ar trebui să-i iertăm necondiţionat letargia.

Regizorul propriu şi preţurile imense la „colaborări"

Avansam, deja, unul din motivele reale ale subţierii artistice a T.T. în anul trecut: lipsa unui regizor propriu, care să asigure cel puţin două spectacole pe stagiune. Trupa pietreană a avut cîteva prezenţe valoroase de acest fel, în anii trecuţi: Gabriel Negri, Al. Dabija, Nicolae Scarlat – care au lăsat în urma lor o zestre importantă de montări pe bază de... „leafă". După plecarea lui N. Scarlat, postul de regizor a rămas vacant, deşi sînt mulţi tineri absolvenţi de academii care ar dori să-şi facă stagiul (şi „mîna", cum se spune) cu trupa de renume a T.T. Nu a avut cine să-i cheme (între actori se vorbeşte că directorul, şi el actor, îi e teamă de o atare eventualitate, ca nu cumva noul venit să-i ia ulterior „scaunul"). Cert este dă degeaba avem tineri actori recent angajaţi, în număr îndestulător, dacă nu sînt puşi la treabă şi rîncezesc în aşteptare de roluri. Iar experienţa cu colaborările se dovedeşte, orice s-ar spune, ruinăroare pentru bugetul unui teatru: regizorii cer sume imense pentru o montare, de ordinul zecilor de milioane. Dacă este adevărată cifra vehiculată (aştept ca ea să-mi fie infirmată, într-atît a reuşit să irite anumite medii din administraţie, unde am auzit-o), aceea de 170 milioane de lei, achitate lui Vlad Mugur, pentru **Scandal cu publicul**, avem de-a face cu suma cea mai năucitoare pentru o montare la T.T. Mai ales că e vorba de un „atelier", de un „workshop", şi nu de o „operă" în sine, care cine ştie cît ar fi costat? În loc să revină la buna tradiţie, aceea de a lansa nume noi, inclusiv de regizori, de a „creşte" valori în „laboratorul" propriu, T.T.-ul a prins gustul valorilor de autoritate, care au tarife pe potrivă. Pe cînd Peter Brook sau Bob Wilson la Piatra Neamţ, a căror prezenţă să ruineze tot bugetul public al judeţului?

O schimbare în conceperea FIT

N-am să insist prea mult asupra Festivalului anual de Teatru, deoarece mi-am spus pe larg părerea asupra ediţiei '97 – destul de „accidentată", de denivelată valoric în istoria post-revoluţionară a manifestării, cu cheltuieli mari faţă de realitatea precară a unei bune jumătăţi de program. Aici putem da şi o cifră fermă: festivalul a costat aproape 309 milioane de lei, „greul" fiind dus de Ministerul Culturii (cu peste 163 milioane de lei). Nu pot decît să apreciez gestul de recunoaştere a dificultăţilor axiologice şi de selecţie pe care le are conducerea T.T. şi a festivalului, aşa încît a cedat atribuţiile de concepere a programului şi a listei invitaţilor în favoarea unui tînăr (şi harnic) teatrolog, Victor Scoradeţ, devenit între

Scanned with OKEN Scanner

timp director artistic al FIT. Pe seama gustului şi a relaţiilor importante pe care le are în lumea teatrului nostru, dar şi în cea germană, se speră în readucerea manifestării noastre în linia întîi a festivalurilor de gen, anul trecut fiind umbrit cu totul de anvergura şi relieful multivalent al festivalului de la Sibiu. Faţă de cel de la Piatra Neamţ, „închis" în sala de spectacol uneori pînă după miezul nopţii, cel sibian a ieşit mult în aer liber şi a invitat la bucuria teatrului şi alte arte înrudite, dînd senzaţia de sărbătoare, de expansiune a comunicării prin limbajele artei. Nu ştiu dacă ecourile acestei viziuni au ajuns pînă la noi şi dacă ele au fost recepţionate ca atare (la înţelegerea acestui „altceva" nu e suficient să fii bine intenţionat!), cert este că o schimbare de concepţie şi de eficienţă managerială se impune de la sine. T.T.-ul trebuie salvat de la o infatuare care nu-i stă bine şi nu-i face bine.

(„Monitorul de Neamţ", marţi, 13 ianuarie 1998)

Ziua de apoi a mileniului

Peter Handke, Tankred Dorst, Oliver Bukowski – iată trei dramaturgi de autoritate ai teatrului german actual jucaţi în ultimele stagiuni pe scena Teatrului Tineretului, fapt ce a permis publicului să se familiarizeze cu o tendinţă originală de expresivitate, rezonînd cu obsesii, frămîntări şi decepţii comune cu ale noastre. Dacă **Scandal cu publicul** de Peter Handke (regia Vlad Mugur, 1997) era un strigăt de sfidare, de furie, la adresa neantului care se insinuează în preajmă-ne, prin vraful compromisurilor cotidiene; dacă **Fernando Krapp mi-a scris această scrisoare** de T. Dorst (regia Cristian Juncu, 1999) demontează cu ironie rece, apăsătoare, convenţiile la care sîntem martori, şi inclusiv multiplicările lacrimogen-triviale din mareea neagră a serialelor exotice; **La Dallas (Bis Denver)** de Oliver Bukowski imaginează simbolic noua „etajare", noua „diferenţă" sau inadecvare europeană între cinismul „stării de sus", al unei aristocraţii deduse din vulgaritatea plebee, şi romantismul sărăciţilor din bolgiile foamei, supravieţuind din delirul ratării culturale.

Văzînd cele două „lumi" din piesa lui Bukowski, gîndul nu se poate să nu te ducă la cele două Europe, una rigidă, cu mofturi, ascunzîndu-şi imoralităţile seculare, de o minimă „rezistenţă" la platitudine, jucărie vidă redusă la stereotipuri; cealaltă, vitală, pînă la morbid, expusă gregarizării, ale cărei destine individuale se şterg, se aplatizează în triumful deriziunii; două universuri absolut paralele care nu comunică între ele decît prin mesaje de ameninţare, jactant-catastrofice sau de şantaj, fiecare crezînd că datorită celeilalte lumea se prăbuşeşte iremediabil. Viziunea este una neomanieristă, dacă ţinem seama de firea acestei dimensiuni ciclice disponibile a spiritului uman de *„a fi repercutarea în artă a simptomelor lăuntrice, iscate de perioadele de dure şi continue încercări, a căror frecvenţă sapă progresiv potenţialul de certitudine a conştiinţelor"* (Edgar Papu, v. **Ipostaze**

Scanned with OKEN Scanner

zguduitoare în manierism). Senzația spectacolului lui Vlad Massaci este aceea a unei polarizări iremediabile, în care se instalează o cortină a surzeniei și oricît de interogatoare devine rampa în partea a doua a montării, ea nu poate anula pelicula de zădărnicie și incongruență care desparte cele două tărîmuri. „Sus", la Bukowski – Massaci, sînt personajele lui Eugen Ionescu, săvîrșind o dramă a necomunicării, a blocajului în derizoriu; „jos", în subteranele străzii, (viziunea lui Krapp, din **La dernière bande**) se află personajele lui Samuel Beckett, de o dezolantă sterilitate, reprezentînd o umanitate suferindă, spectrală, epuizată de așteptare. Ar mai fi un element care întreține disjuncția între cele două simulacre, indiferentă una față de alta: limbajul frust, agresiv, în culori tari, neocolind trivialitatea boschetară, adresarea argotică, scatologică, devenită în ziua de apoi a mileniului singura supapă rebelă, după consumarea oțioasă a întregii paradigme a revoltei. Un limbaj care sperie urechile pudibonde, dar care solicită „trezirea", provoacă luciditatea latentă a ultimei speranțe.

De remarcat așadar încăpățînarea T.T.-ului de a-și sincroniza spectatorii cu fenomenul textului dramatic continental de dată recentă (între numele de autori solicitați se mai află Dario Fo, Vaclav Havel, Matei Vișniec, S. Mrozek, J. Graham Reid) în care producția germană se conturează distinct datorită și contribuției lui Victor Scoradeț, consilierul artistic al teatrului.

(„Antiteze", nr. 1-2/2000)

♀cean Café

Rar se întîmplă ca un regizor să beneficieze: 1. de un maldăr de texte teatrale, din care are toată libertatea să scoată un scenariu, după plac; și 2. de o trupă teatrală cu destule prezențe tinere, cu care să se „joace" cum vrea și să dea cursivitate unui șir de „scene" distincte. Ei bine, Radu Afrim – nume încă puțin cunoscut, absolvent în 1998 al secției de regie din Cluj – a avut de partea sa aceste avantaje în conceperea spectacolului **Ocean Café,** de la Teatrul Tineretului (premiera s-a consumat pe 2 decembrie 2000). Nu mai puțin de cinci piese – mai mari, mai mici – și cu nume de autori vehiculate în ultimul timp pe afișele teatrale, i-au trebuit pentru a obține o dramă care amintește surprinzător de piesa lui W. Saroyan, **Clipe de viață**: acțiunea produsă într-un bar în pragul năruirii – personaje care-și consumă ultimele clipe ale ratării – plictisul înăbușitor care ține „istoria" afară – dominanța feminoidă, care face să palpite minima narație. Combinînd pe Radu Macrinici cu Saviana Stănescu, Ștefan Caraman, Alina Nelega și Gianina Cărbunaru, a rezultat un text „realist" (mai e permis acest cuvînt?), de o simplitate apoasă, pe alocuri violent, pe alocuri cinic, mai deloc epic, cu cinci femei care își divulgă nădufurile, fără să rostească nici o replică memorabilă. *„Ocean Café e o zonă liberă de rasism stilistic* – susține Radu Afrim, argumentîndu-și operațiile de transplanturi succesive. *Și totuși, de data asta mixajul stilurilor nu e de tip colaj.*

Scanned with OKEN Scanner

Tema propusă dramaturgilor era: variațiuni pe tema îndrăgostirii. Într-o situație limită. La feminin. Au venit textele. Acolo unde era prea multă proză, regizorul și-a asumat riscul dramatizării. Unde textele erau prea poetice, au fost convertite în teatru (realist) poetic. Unde era metaforă literară, s-a construit o imagine scenică cel puțin aiuritoare (sper). Unde textul avea umor negru sau (post)absurd, m-am distrat și l-am subliniat în vederea folosirii lui în spectacol. În fine, acolo unde textul propunea o situație dramatică ready made am răsuflat ușurat. M-am gîndit că ar fi OK să schimb unele nume alese de autori, pentru o mai bună rezonanță în spațiul (unitar) inventat. Am căutat personaje noi și dialoguri de legătură între texte."

Important e că „organismul", astfel măcelărit și de încercat cu „transplanturi", bine „cusut" în final, respiră, funcționează, „merge" de la sine și – ceea ce e important – nu a lezat orgoliul „donatorilor". I-am văzut, de altfel, pe cei cinci autori, în seara premierei: erau cît se poate de liniștiți, de fericiți chiar, că au putut oferi ceva, cît de cît folositor, în „extemporalul" dat de Radu Afrim pe tema *„îndrăgostiri. Într-o situație limită. La feminin"*. „Ocean Café" este un bar de noapte în curs de dezafectare pentru a fi înlocuit de un Internetcafé; pe monitoare, apar documentare din adîncuri, cu balene și rechini sîngeroși care „rup" totul în cale. Spațiul transpunerii – neconvențional, cu privitori de jur-împrejur – se vrea unul de tavernă periferică, acolo unde „explozia" existențială capătă efect tocmai în uzura ei anonimă. Cele cîteva actrițe tinere fac față cu bine unei asemenea distribuții demne de Lorca – Doina Maria Haranguș (Pascalina), Olimpia Malai (Larisa), Ana Maria Marinca (Suzy), Vasilica Oncioaia (Orca), Smaranda Astanei (Tristana), Nora Covali (discipolă a Tristanei), Clara Flores (Mercedes) – toate întreținînd instinctul pasional al montării, cu o notă specială pentru ultima interpretă, excepțională îmbinare de dramatism și grotesc. Toate realizînd siluete de femei „ușoare", de mediu portuar, resemnate în destin sau răzbunătoare. Ca într-un acvariu, zvîrcolirile, freamătul, agitația sentimentului revărsat în viciu, produc o învolburare și în cele din urmă o „cădere" învinsă în străfunduri, după un strigăt de disperare sau un gest neputincios în social. De altfel, putem spune că de multă vreme Teatrul Tineretului nu a beneficiat de o garnitură feminină atît de redutabilă în dorința ei de afirmare. Dintre „băieți", remarcabil a fost din nou Ovidiu Crișan, tînăr actor care a „umplut" prim planul trupei, după ieșirile la pensie a „redutabililor", în anii din urmă.

Spectacolul cu **Ocean Café** e un foarte bun test asupra stării tinerei dramaturgii românești, gata să apară și „la grămadă", numai să deblocheze neapărat „piața" textului, dar și asupra tinerei regii, dornică să fie în pas cu reveriile noii generații de spectatori. Micile incoerențe și inadecvări nu pot să ne distragă atenția de la Radu Afrim, un director de scenă ambițios și atent la nuanțe, nume despre care ne place să credem că vom mai auzi.

(„Antiteze", nr. 11-12/2000)

Scanned with OKEN Scanner

Portrete în mişcare

Un actor baroc: Valentin Uritescu

Născut la 4 iunie 1941, în comuna Vinerea – jud. Alba. Absolvent al I.A.T.C. în 1963, la clasa lui Constantin Moruzan (asistat de Radu Penciulescu). Repartizat în acelaşi an al Brăila, unde va sta pînă în 1968, răstimp în care interpretează 24 de roluri în tot atîtea piese, între care: **Sfînta Ioana** de G.B. Shaw, **Pădurea** de Ostrovski, **Passacaglia** de T. Popovici, **Luna dezmoşteniților** de O'Neill, **Sânziana şi Pepelea** de V. Alecsandri, **Vara imposibilei iubiri** de D.R. Popescu, **Ofițerul recrutor** de G. Farquahar, **Arco Iris** de D. Dimov. În 1968 se transferă la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, unde apare distribuit în peste 30 de piese, între care: **Omul cel bun din Sîciuan** de B. Brecht (debutul pe scena TT), **Noaptea încurcăturilor** de O. Goldsmith, **Woyzzeck** de G. Büchner, **Arca bunei speranțe** de I.D. Sîrbu, **Harap-Alb** de I. Creangă, **Ultima oră** de M. Sebastian, **Peer Gynt** de H. Ibsen, **Nastratin Hogea** de M. Florian, **Inimă rece** de E. Covali, **Farse medievale**, **Zigger-Zagger** de P. Terson, **Dosarul Andersonville** de Levitt, **Răfuiala** de Messinger, **Timpul în doi** şi **Muntele** de D.R. Popescu, **Nevestele vesele din Windsor** de Shakespeare, **Trei surori** de Cehov, **O noapte furtunoasă** de Caragiale.

Valentin Uritescu a venit la Piatra Neamț, în momentul în care teatrul de aici începuse să-şi facă o bună faimă din cultivarea spiritului de echipă. „Echipă" ar putea suna pentru unii a omogenizare, a uniformizare, a specializare pe „roluri mici" ca întindere peste un grup de talente medii, nepretențioase în momentul distribuției. Totuşi, surpriza trupei pietrene a fost produsă – în țară, cît şi în turneele peste hotare – de faptul că spectacolele sale permit momente de anvergură interpreților, fiecare dintre ei dorind nu să iasă în evidență, cu orgoliul propriu tentativei spre glorie, ci să se verifice de fapt în cadrul unei armonii integratoare.

Scanned with OKEN Scanner

N-am vrea să reiasă de aici că Valentin Uritescu, revelație pentru care Ion Cojar – descoperitorul său – merită să se felicite, s-ar fi specializat între timp în roluri „mici" și că amintirea unui minunat Pepelea, conceput în timpul stagiului de la Brăila nu i-ar crea oarecari nostalgii. Însă marile sale succese au fost tocmai în spectacolele „de echipă", acolo unde intră de nenumărate ori în scenă, în pielea a 2-3 personaje, acolo unde fantezia interpretativă e pusă cel mai mult la încercare.

Cum singur îi place să și-o caracterizeze, perioada brăileană a fost una de încercări, de muncă, de decepții destule, dar și de mici experimente, pe care abia la Piatra Neamț, cam prin vremea **Omului cel bun din Sîciuan**, avea să și le reconsidere. Actor de comèdie? Într-un fel, da – asta dacă avem în vedere amintirea servitorului turmentat din **Noaptea încurcăturilor** sau **Nastratin Hogea** – piesă pusă special pentru el în scenă – sau **Farse medievale**, spectacolul TV care i-a atras multe laude, sau mai ales de **Zigger-Zagger**, unde în cele două roluri în care apare punctează tot atîtea tipuri umane pline de haz. Actor de compoziție? Și aici cîteva „partide" i-ar fi favorabile, invocînd creațiile din **Arca bunei speranțe**, **Ștafeta nevăzută**, **Woyzzeck**, **Ultima oră**, **Romeo și Julieta** și în special **Peer Gynt** unde lăutarul orb a reprezentat o apariție de o plasticitate memorabilă, în tonurile cvasi-expresioniste ale Cătălinei Buzoianu. Actor total – ca să folosim una din sintagmele la modă astăzi în lumea teatrului, la susținerea căreia puțini (și temerari) sînt cei ce se pot lăuda că au ajuns? Înspre această din urmă soluție de rezolvare a „fenomenului" Uritescu pledează convingător nu numai **Harap-Alb**, unde Calul năzdrăvan închipuit de el este incontestabil o creație de referință, comentată cu entuziasm și de presa din San Marino și Danemarca, dar și prezența sa tumultoasă din **Inimă rece** și iarăși în **Zigger-Zagger**, unde sincretismul imaginii scenice pare a-i conveni cel mai mult.

Unind toate aceste posibile planuri, ai fi mai degrabă tentat să-i atribui eroului nostru caracterizarea de ***actor baroc***, ceea ce i se potrivește mai bine credem, atît din punctul de vedere al gamei largi de roluri în care s-a dovedit capabil să „prindă" nu numai acutele, dar și notele grave, cît mai ales al inventivității și spontaneității sale cam bizare, derivînd dintr-o virtuozitate cu multe zorzoane și arabescuri expresive, împotriva deci a specializării rutiniere.

Dar să-i dăm cuvîntul să se destăinuie: *„Mă consider un actor util în teatrul meu. Asta nu înseamnă că nu aspir și la creații de largă respirație, la roluri de întindere. Ca nerv, în comedie mă simt parcă mai bine, deși dacă ar fi să fiu drept cu mine însumi, mi-aș dori un rol în care să mă joc chiar pe mine, așa cum arăt în intimitatea mea, amestec de gravitate și grotesc; să nu am adică lucruri extraordinare de spus, ci absolut firești. E drept: compozițiile mi-au adus cele mai mari satisfacții și critica mă consideră un actor sincretic – <<specializare>> în care e păcat că nu te poți îndeajuns perfecționa. La Teatrul Tineretului totdeauna atmosfera m-a făcut să am curaj, să nu-mi fie teamă de lucrurile noi."*

Incontestabil, Valentin Uritescu are o frenezie a sa în scenă. Cineva care a avut răbdarea să-l urmărească de-a lungul a vreo 10 spectacole cu **Zigger-Zagger**

Scanned with OKEN Scanner

se arăta uluit pe motivul că nici unul nu semăna cu celelalte. Sînt acestea nu „abateri" de la litera rolului, ci mici nuanțări pe care actorul și le permite cu o libertate derutantă. Alteori, neprevăzutul spectacolului cu multă figurație îl pune în situații inedite și atunci reacțiile sale sînt neașteptate. De altfel, din acest mod spumos de a se juca cu „focul", de a se expune cu voluptate unor curse nepereche, Valentin Uritescu își are știută o „legendă" care dacă nu totdeauna funcționează ca un titlu de glorie are în orice caz darul să-l așeze în lumina de actor-minune – cum nu puțini sînt astăzi în teatrul românesc – ale cărui realizări sînt mereu așteptate cu interes. Cît privește filmul, a avut timp – o vreme – să-i prindă bine gustul, după plecarea la București, în toamna anului 1980. Ultimul rol jucat la Piatra Neamț: Catindatul din **D' ale carnavalului.**

(„Teatrul", 1980)

„Publicul e același peste tot: îi plac numai spectacolele bune"

De mai multe zile, la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, a intrat în repetiție un nou spectacol: **Cei trei mușchetari,** a cărui direcție de scenă a fost încredințată regizorului francez Jean Pierre Valentin.

- *Pentru cei ce vor să vă cunoască mai bine activitatea, vă rugăm să vă prezentați pe scurt... cartea de vizită.*

- Am realizat spectacole în Elveția, R.F. Germania și Franța. Din 1966 sînt regizor și coordonator artistic al teatrului din Freibourg. Printre spectacolele la care țin în mod deosebit se numără Till Eulespiegel și Faust de Cr. Marlowe, la Freibourg, Leonce și Lena de Büchner, la Lausanne, opera Istoria soldatului de Stravinski, la Opera din Hamburg, apoi un spectacol pe care l-am scris și l-am regizat: Beaumarchais 89, reunind personajele cunoscutului dramaturg. De asemenea, urmează să montez două opere, la Hamburg și München.

- *Observ o deosebită plăcere a dumneavoastră de a vă „mișca" prin cît mai multe specii dramatice...*

- Consider că în creația contemporană, regizorul trebuie să încerce și să fie capabil să facă de toate: film, muzică, balet, căutînd formele deschise, accesibile de teatru, care toate se completează în civilizația de azi, o civilizație vizuală prin excelență. Teatrul de azi e unul total.

- *Ce va fi așadar **Cei trei mușchetari**, în viziunea dumneavoastră?*

- Va fi un spectacol parodic, în care personajele sînt cele ale lumii circului și music-hall-ului. Vom repovesti o istorie pe care mulți o știu deja, în maniera cea mai simplă cu putință; cu personaje bune, rele sau intermediare între bune și rele, arătînd totodată întreaga paletă de sentimente umane – dragostea, speranța, disperarea etc. În final, am vrea să fie un spectacol vizual, de o mare fascinație pentru copii, dar și pentru adulți. Un musical cu multe cîntece, care ele însele vor constitui numere de spectacol.

Scanned with OKEN Scanner

- Ce credeți că va însemna acest spectacol în evoluția regizorului Jean Pierre Valentin?

- Sînt foarte interesat să lucrez cu actorii români, pe care îi consider cei mai buni din cîți cunosc. Au o imaginație și o inteligență în joc debordante. Este o experiență plină de avantaje pentru mine, ca francez, care lucrez mai ales în străinătate, o experiență care poate să-mi aducă enorm. În ultima vreme am lucrat cu actori vest-germani, care au o manieră de a privi teatrul deosebită de cea a noastră. Mă interesează sentimentul acestui colectiv al Teatrului Tineretului, foarte omogen și închegat, cum rar îți este dat să vezi într-un teatru. Atmosfera de lucru, entuziasmul celor de aici, ideea de trupă adevărată le-am mai întîlnit în Statele Unite, în Franța, în Anglia, dar în teatre particulare, nicidecum în teatrele de stat. Actorii români știu să se pună în valoare cu tot sufletul. Personal sînt mulțumit de felul în care colaborez cu toți cei de aici. Raporturile sînt simple, directe, colegiale. Doar timpul de repetiție e foarte scurt.

- Ajungînd la acest punct al discuției noastre, v-aș întreba cui acordați creditul determinant în realizarea spectacolului de teatru: regizorului sau actorului?

- Consider regizorul ca un animator. Cea mai modernă formă de teatru va fi întotdeauna aceea de comunicare accesibilă între spectator și actor. Raportul de comuniune între regizor și actor determină raportul de care aminteam între actor și spectator. Sînt destule forme de teatru – și îmi vin acum în minte de pildă montările lui Peter Stein la Berlin – extraordinare ca amploare, dar care rămîn reci, nu clintesc sentimentele umane. Un teatru pe care îl consider de viitor este cel al Ariannei Mnouchkine, la Thèatre du Soleil, la Paris, care pretinde o muncă imensă cu actorul, formă care pe mine mă interesează actualmente în cea mai mare măsură. Mă pasionează întîlnirea permanentă cu actorul, schimbul permanent de idei care permite să fii incitat, șocat, entuziasmat de disponibilitățile lui.

- Vă considerați un avangardist, sau dimpotrivă, un „clasicist" în arta spectacolului?

- Nu mă consider un avangardist. Sînt însă într-o permanentă căutare a modalităților de teatru cele mai directe. Am vizionat foarte multe spectacole și apreciez unele forme înnoitoare. Dar îmi caut propria mea cale, pe care nu am găsit-o încă și care nu știu dacă va fi neapărat o realizare de teatru propriu-zisă. Ar mai trebui amintit apoi faptul că teatrul nu se limitează numai la punerea în scenă – rațiune pentru care, la Nancy sau la Freibourg mă ocup de teatru ca formă culturală, majoră, destinată publicului. Teatrul ar trebui să fie o formă de sărbătoare, o formă de sărbătoare permanentă, dar din păcate sînt și destule excepții de la această regulă.

- Prin ce se caracterizează teatrul francez de astăzi?

- Există la Paris un val de teatru pseudo-intelectual care e dificil de definit și care încearcă să țină captiv spectatorul, fără să știe că îl plictisește. Deoarece există azi în lume forme de spectacol mult mai interesante decît cele franceze.

Scanned with OKEN Scanner

Teatrul francez a evoluat, din păcate, foarte puțin în ultima vreme. Cu excepția curentului de care pomeneam, creat de Ariane Mnouchkine, nu văd ceva care să-l ducă la progres, comparativ cu teatrul american, polonez, englez, sau din alte țări.

- *Ce impresie v-a făcut teatrul românesc?*

- În primul rînd, teatrul românesc are foarte buni actori. Apoi, deține două modalități de scenografie. Una foarte convențională, care propune un stil al anilor '50 francezi, cu o falsă stilizare. Pe de altă parte, își face loc cu succes o nouă scenografie, la nivelul utilizării spațiale – fie că e vorba de scena tradițională, fie că e vorba de ruptura cu această scenă, cum e cazul experienței de la Teatrul „Bulandra". Dar trebuie să mai vizionez alte cîteva spectacole în România, spre a-mi face o imagine definitivă.

- *Aveți emoții înaintea contactului cu publicul român?*

- Nu. Decît doar emoții firești pe care mi le stîrnește orice spectacol montat. Publicul este același peste tot – îi plac spectacolele bune și se entuziasmează numai la ele.

(„Cronica", nr. 27 – 701, 6 iulie 1979)

Post-scriptum. Jean Pierre Valentin este primul regizor din străinătate care a venit să monteze un spectacol la Piatra Neamț. Din păcate, colaborarea – pornită sub bune auspicii și cu cîteva zeci de repetiții la activ, în vara anului 1979 – s-a fracturat brusc, regizorul francez nemaivenind pentru repetițiile finale, hotărîtoare în ridicarea montării în scenă. Nu se știe nici azi de unde a provenit „supărarea", „răceala" (din cauza „rețetei" de colaborare? din reticențe politice? ori pur și simplu din neîncrederea în împlinirea spectacolului, cu o distribuție care pretindea o viziune îndrăzneață, coerentă, dînd semne de nerăbdare în contact cu creativitatea regizorului?) – cert este că accesul spre public al spectacolului cu **Cei trei muşchetari** s-a datorat lui Eduard Covali, care a menținut viziunea invitatului cu acțiunea produsă într-un manej de circ, prin adaptarea unor momente de clovnerie și iluzionism.

Lista regizorilor străini care au pus în scenă piese la Teatrul Tineretului s-a îmbogățit ulterior și cu alte nume de referință: Irena Buciene, de la Teatrul Academic din Vilnius – Lituania (1982 – cu **Zît, moarte, zît**); Veniamin Apostol, de la Teatrul Național din Chișinău (1991 – **Jocuri de noapte**); Alison Sinclair, Anglia (1993 – **Procesul**); Igor Larin, Teatrul din Sankt-Petersburg (1999 –**Livada de vișini**).

„Să-ți privești personajul în timp ce joci și să-l comentezi..."

- Spune-mi, mai întîi, Gherghe Dănilă, la ce roluri ții mai mult din cele pe care le-ai jucat? Te întreb asta pentru a încadra într-un fel rolul Primarului din ***Dragonul*** *de E. Șvarț într-o eventuală filiație.*

Scanned with OKEN Scanner

- Am ținut la absolut toate rolurile. Cînd am absolvit Institutul, în 1975, la examenul de producție, din cele șapte spectacole finale ale claselor Octavian Cotescu și Sanda Manu, eu jucam în șase. Practic, puteam să-mi dau examenul de stat cu oricare din ele, fiind vorba de genuri foarte diferite, de la Mazilu la Brecht și de la Molière la Carlo Gozzi. Am optat însă pentru **Sărbătoarea princiară** a lui Mazilu, deși satisfacții enorme îmi dăduse Peachum, din **Opera de trei parale**. Aș fi vrut să joc într-un spectacol Brecht și după absolvire, pentru că a juca Brecht este o încîntare. Trebuie să-ți mărturisesc că în tot ceea ce fac pe scenă caracteristică mi se pare această modalitate a efectului de distanțare, și de ea am ajuns să profit din plin mai ales în **Dragonul**. Asta înseamnă să-ți privești personajul în timp ce îl joci și să-l comentezi în timp ce joci. Este cunoscut faptul că actorii se împart în raționali și intuitivi. Or, pentru Brecht trebuie să fii și una și alta.

- *Cîtă intuiție și cîtă reflexivitate este în ceea ce faci?*

- Doza de intuiție marchează mult mai mult rezolvările actorilor. În tratarea modernă a clasicului, actorul are neapărat nevoie de acea capacitate cerebrală de a aborda personajul. La ora actuală îmi convine abordarea acelor roluri permițînd distanțarea și cred că această atitudine domină felul de a fi pe scenă al generației noastre.

- *Aș dori să știu cum ți-ai construit rolul din **Dragonul**, tocmai în virtutea acestui tratament autoimpus?*

- În aparență, Primarul din piesa lui Șvarț permitea o elaborare pe linia trăirii – apelîndu-se chiar la imitarea catalepsiei, schizofreniei etc. Or nu asta m-a interesat. Am plecat prin a-l rezolva de la o repică a Dragonului care spune: *„Știi de ce se face primarul că nu e în toate mințile? Ca să nu se vadă că nu are suflet"*. Atunci a apărut acest comentariu al meu față de personaj. Lucru care se acorda perfect cu ceea ce se întîmplă în partea a doua, cînd spectacolul capătă o altă cheie. A fost și opinia regizorului Victor Ioan Frunză.

- *Comentariu de joc sau de text?*

- Adică joc, dar îmi comentez permanent propriul joc. Fie autoparodiind personajul, ba chiar autoparodiindu-mă pe mine, ca tip uman. E un efect care cred că mă prinde.

(„Festival", nr. 3 – 23, Piatra Neamț, 24 oct.-1 nov. 1981)

Cu Horațiu Mălăele despre „teatrul de expresie"

- *Ce aduce nou mai tînăra generație de actori?*

- Aduce nou o tipologie aparte, care rupe cu niște canoane mai vechi... sau le infirmă. Apoi, tot ea readuce în actualitate teatrul de expresie. Noua generație de actori este însă sprijinită de noua generație de regizori. Se simte din ce în ce mai pregnant impusă o formulă de teatru de mișcare, de forță.

- *Ce înseamnă inteligența la un actor?*

Scanned with OKEN Scanner

- Înseamnă să supui voința și eventualele ticuri la rostul de fapt al spectacolului și expresia voită a regizorului.

- *Cu ce regizori te-ai simțit cel mai bine?*

- Cu Dan Micu, Valeriu Paraschiv și Cătălina Buzoianu.

- *Important în comedie este temperamentul actorului sau altceva?*

- Nu, nicidecum... Pentru că nu se face comedie decît cu voință... voință care se cheamă umor. Dar mai e nevoie și de un context care să-ți permită să faci comedie.

- *Te socotești actor de comedie?*

- Nu.

- *Ce ți s-a mai întîmplat după ce ai plecat de la Piatra Neamț?*

- S-au întîmplat destule, și bune, și rele. Să le spun pe cele bune. Cîteva întîlniri și întîmplări cu regizori buni, un spectacol interesant, cu **De ce dormi, iubito?**, pus de Paraschiv, care deși a iritat critica, îl socotesc un eveniment. Apoi, iată, joc în **Kramazovii**. ...Cîteva filmulețe, și... o mașină. Da, uitasem de o expoziție de caricaturi.

- *Despre „halta" Teatrului Tineretului ce-ți mai aduci aminte?*

- A fost singura dată în viața de actor cînd am trăit spiritul de echipă – o stare incitatoare care nu știu dacă mai există prin altă parte.

- *În teatrele bucureștene nu există spirit de echipă?*

- În teatrele bucureștene există spirit de echipe.

- *De ce echipă aparții?*

- Echipa Horațiu Mălăele.

- *Teatru sau film? Ce e mei profitabil?*

- Film, nu încape îndoială.

- *Ce ai cîștigat și ce ai pierdut făcînd film?*

- Am cîștigat experiență, dar am pierdut mult timp.

- *Care e situația actorului în teatrul românesc?*

- Ne aflăm într-un moment de tranziție, de dispută surdă între generații. Da, se confruntă generațiile. Vorbesc de două generații bine conturate, aș spune generația George Constantin și generația Dan Condurache, spre exemplu.

- *Înfruntarea între ele e dură?*

- Da.

- *Are și victime?*

- Multe. Munca actorului e la dispoziția unui plan repertorial, care de obicei nu e alcătuit după disponibilitățile teatrului, după forțele lui actoricești, ci după proiecte subiective. Cam peste tot se întîmplă așa.

- *Cum vezi rezolvarea?*

- Nu e chestia de a preda pur și simplu ștafeta, ci de a ajunge la o înțelegere. Sînt în momentul de față cîțiva actori foarte tineri și foarte buni, din păcate mai puțin cunoscuți. Ei sînt Gheorghe Dănilă, Dragoș Pîslaru, Dan Condurache, Șerban Ionescu, Gh. Visu, Dinu Manolache. Sînt actori disponibili

Scanned with OKEN Scanner

pentru toate variantele expresive de teatru.

- *Ce părere ai despre festivalul de la Piatra Neamț?*
- E de bine!

(„Festival", nr. 2 – 22, Piatra Neamț, 24 oct.-1 nov. 1981)

„Regia, această economie"

Am consemnat cîteva gînduri, cîteva opinii, despre menirea propriei profesiuni, din partea foarte tinerilor regizori, prezenți la ediția '81 a Festivalului de la Piatra Neamț.

Dominic Debinschi, proaspăt absolvent al IATC: *„Starea noastră, a actualei promoții de regizori, este de a fi dornici să facem teatru. Nu unul legat de o modalitate sau alta. De aceea nu cred că vom aparține vreunui curent sau vreunei școli anume, deși aparținem școlii românești de regie care își are continuitatea ei. Consider că fiecare text admite o anumită modalitate care trebuie dusă pînă la capăt. Un lucru important – discutat cu ardoare împreună cu colegii mei și pe care noi l-am numit cu un termen generic maturitate – este acela de a ne debarasa de înnoiri neasimilate. Să nu cădem, adică, în păcatul de a deveni regizori de poante. Uneori fantezia ajunge să se confunde cu poantele. Căutăm, de aceea, să eliminăm tot ce comunică cu un anume teribilism, pentru că am impresia că ne paște vina de a cădea în exces. Luciditatea noastră înseamnă renunțarea la regia „exterioară", care vine dintr-o dantelărie intelectuală ce nu are nimic comun cu textul. Am pornit deci ca niște iconoclaști, pentru a ajunge la ideea că textului îi revine rolul hotărîtor în alegerea și selectarea regulilor de creație scenică. Au existat și vor exista diferite modalități de teatru așa numit modern. Pentru un tînăr, însă, apropierea de text îi permite să cearnă, să dis-cearnă care anume regulă poate să o folosească. Îmi place să invoc în acest sens cuvintele lui Ion Barbu:* <<Versul, această economie>>, *și să spun:* <<Regia, această economie>>. *Sîntem într-o epocă în care imaginea teatrală e căutată. Noi încercăm să ajungem la o imagine care să șocheze indirect decît ceea ce se plasează fizic. Trucurile regizorale sînt o cale de a bruia spectatorul fără rost. Noi credem că tocmai textul se arată infinit în modalități de tratare.*

Iulian Ursulescu, anul IV regie de teatru IATC: *„Un regizor trebuie să știe să comunice prin teatru, adică să știe să comunice clar și bine. Dacă ești în stare să fii precis în spectacol, cred că ai reușit să comunici. Aceasta este în fond și datoria regizorului. Să reziști în meseria astea e cel mai greu lucru. Un spectacol pe care îl simți în toată ființa ta cînd lucrezi la el, ai impresia că îl „vezi" pe stradă, pe oriunde mergi, iar pînă nu-l termini ești diferit de tot restul lumii și ai senzația că nu ești înțeles. Și toate coșmarurile se reiau, odată cu fiece montare. Și e frumos așa. În* ***Pescărușul*** *lui Cehov se spune la un moment dat că în viață important este să-ți menții credința. Așa trebuie să gîndească un regizor aflat la*

Scanned with OKEN Scanner

începutul carierei. Dacă mi-e frică de ceva în profesia asta? Mi-e frică de faptul că nu am să pot să fac toate spectacolele pe care mi le doresc, pornind de la autori care au scris atîtea piese nemaipomenite."

Victor Ioan Frunză, proaspăt absolvent: *„În teatru e o prostie te crezi cu totul original. Eu, de pildă, nu cred că fac ceva nou. Există un ansamblu de influențe pe care le resimt creatoare, nu există un mod personal de a face teatru, ci unul doar afectiv personal. Nu formula de teatru pe care o propun e originală, ci sinteza acestui mod de a face teatru. Nu cred că spectatorul vrea să mă ocup special de viața lui cotidiană, ci mai degrabă vrea să fie pus în fața unor probleme autentice. Teatrul are menirea de a spune adevăruri care altfel ar fi greu digerabile. Cred în transfigurarea artistică de pildă a politicului, nespecializînd prin asta textul la anumite zone terne ale realității. Pledoaria noastră trebuie să meargă spre actul artistic. E normal să nu vorbim pe scenă în limbajul obișnuit, ci să preferăm alte „semne", așteptate de altfel și de spectator, care atunci cînd vine la teatru e pregătit să vadă „altceva".*

(„Festival", nr. 2 – 22, Piatra Neamț, 24 oct.-1 nov. 1981)

Un record: 23 de roluri în 8 ani

- *Așadar, Gheorghe Dănilă, te desparți în această vară de Teatrul Tineretului...*

- Da, și nu fără nostalgii. E greu să mă desprind de trupa care m-a consacrat, ținînd cont că teatrul se face în echipă și cu echipă. Aici am debutat, aici m-am rodat, aici am realizat cele 23 de roluri în 8 ani... cam cît fac alții în 15!

- *Care este rolul pe care l-ai îndrăgit cel mai mult?*

- Au fost mai multe: Primarul din **Dragonul**, Dincu din **Cuibul** – spectacole de referință de altfel pentru T.T. Nu pot uita apoi Murgul, din **Tinerețe fără bătrînețe**, cu care ne-am prezentat la Nancy, în vara lui 1977. Aș spune că o serie de regizori foarte valoroși mi-au marcat evoluția, între care: Cătălina Buzoianu, Emil Mandric, Valeriu Paraschiv, Al. Tocilescu, Victor Ioan Frunză, Iulian Vișa ș.a.

- *Nu cumva numărul mare de roluri din acest interval te-a uzat?*

- Dimpotrivă, mă simt în formă deosebită, cum spun sportivii. Este drept că în ultima vreme, vrînd-nevrînd, am jucat cam tot ce mi s-a oferit. Dar, nici pe departe nu sînt adeptul unui rol „mare" pe stagiune, restul putînd să fie ocazionale sau episodice.

- *Îți mai aduci aminte de debutul tău în teatrul de amatori, pe la începutul anilor '70?*

- Mi-aduc aminte cu ciudă de experiența de la Roman, pe cînd făceam parte dintr-o trupă de amatori. Era primul pas. Nici nu știam că am să mă fac actor. Atunci am descoperit, interpretînd monologuri de Aldo Nicolaj, ce îmi este propriu.

Scanned with OKEN Scanner

Am obținut și unele premii, dovadă că nu greșeam.

- *N-am înțeles de unde provine „ciuda" de care vorbeai?*

- Nu am intrat de prima oară la IATC, ci abia a cincia oară! Totuși nu am pierdut vremea; am continuat să joc pe scena Casei de cultură din Roman după capul meu, netrăgînd cu ochiul pe la cine știe ce maeștri. Fiecare nereușită mă ambiționa și mai tare. Cînd am intrat eram deja „actor". Patru ani mai tîrziu într-un interviu dat de profesorul clasei mele, Octavian Cotescu, printre cei ce care îi enumera ca fiind apropiați de exigențele acestei profesii figuram în capul listei. De data aceasta Actor era cu A mare.

- *Și, după asemenea laudă, de ce n-ai rămas atunci în București?*

- Puteam lesne să o fac. Dar am vrut să fiu al acestei splendide trupe din Piatra Neamț, pe care o vizitam în timpul vacanțelor studențești. Voiam să văd cum pot să mă integrez unui spirit de echipă, eu fiind un „dificil", în sensul neliniștilor mele, totdeauna creatoare.

- *Ei, și acum unde spuneai că te transferi?*

- La Teatrul de Comedie. Deja sînt distribuit și repet în **Doi tineri din Verona** de Shakespeare, rolul Lance, avînd ca regizor pe Al. Dabija.

(„Ceahlăul", nr. 2409, 27 august 1983)

„În meseria asta nu există supărări..."

- *Te afli, Constantin Ghenescu, de 16 ani, în trupa Teatrului Tineretului. Care ar fi momentele principale ale acestei perioade?*

- Am venit la T.T. ca șef de promoție al clasei de actorie a regretatului Moni Ghelerter și a Zoei Anghel Stanca. În primii ani, din culise, asistam, ușor intimidat, la evoluția unor Mitică Popescu, Carmen Galin, Al. Drăgan ș.a. de la care am avut ce învăța... mai apoi, regizorul Emil Mandric mi-a încredințat un rol pe care nu pot să-l uit , în **Vara trecută la Ciulimsk**: aveam 30 de ani și jucam rolul unui bătrîn de 70. Un alt moment – **Peer Gynt**, cu Cătălina Buzoianu, în care făceam trei roluri. A urmat întîlnirea cu Al. Dabija, cu spectacolele acestuia **Răfuiala**, **Noaptea furtunoasă** (unde, datorită unui accident, am intrat împins de la spate, în Rică Venturiano), **D' ale carnavalului** iar, mai recent **Jucăria de vorbe** și **Baba Hîrca** (unde realizez un travesti care nu a trecut neobservat).

- *Cam cîte roluri ai realizat în toți acești ani?*

- În jur de 50.

- *Satisfacții?*

- Foarte multe! Iată, cu **Jucăria de vorbe** și cu **Baba Hîrca**, cu care am realizat cîte o sută de spectacole și mai bine, am devenit cunoscut în toată țara. La Tîrnăveni de pildă, copiii, entuziasmați de spectacolul cu **Jucăria de vorbe**, au scandat minute în șir „Țuțu! Țuțu!", emoționîndu-mă la culme pentru că Țuțu e personajul interpretat de mine. Mi s-a întîmplat să fiu oprit pe stradă de

Scanned with OKEN Scanner

necunoscuți, care, politicoși, m-au întrebat: *„Nu cumva dv. sînteți actorul care a interpretat Baba Hîrca?"*

- Se spune despre dumneata că pui foarte mult suflet în orice ți se cere.

- Într-adevăr, colaborarea cu diverși regizori m-a pus la încercări și plăcute, și grele. În **Cei trei mușchetari**, de pildă, în cîteva zile am învățat să merg pe sîrmă, de la un capăt la celălalt al scenei. Pentru **Anotimpuri teatrale** am deprins meșteșugul mînuirii marionetelor, luînd lecții la Teatrul „Țăndărică", de la Liviu Berehoi. Am interpretat apoi multe roluri „mici", dar cu o mare încărcătură sufletească. Regizorii mă preferă spunînd că sînt disponibil la orice, că sînt ambițios, că sînt ascultător, că sînt atent. Asemenea aprecieri, care unora le sună nu știu cum, pe mine nu mă supără. Am rămas un elev perpetuu, îmi place să învăț... Este extraordinar, să joci rolul unui bătrîn și al unui copil, în aceeași stagiune, cum mi s-a întîmplat. Aici mă bucur de aprecierea colegilor, care sînt familia mea. În ultimele trei stagiuni nu e afiș pe care să nu apar.

- Nu ne spui nimic despre rolurile din filme?

- Ion Cărmăzan m-a distribuit în filmul **Țapinarii**, într-un rol elogiat în revista „Cinema". Am evoluat apoi în **Lișca**, **Sezonul pescărușilor** (pe un scenariu de Constantin Munteanu) și, mai recent, în **Dimineață cu grîu în Bărăgan**. A fost o experiență utilă, însă incomparabil mai modestă decît aceea a teatrului.

- Să nu uităm activitatea de animator și regizor al formațiilor de amatori...

- Munca cu amatori a devenit o adevărată pasiune. Am îndrumat cîteva trupe de elevi (școlile nr. 2 și 4 din piatra Neamț, Zănești etc.), la Școala populară de artă, la Rediu și Secuieni, la Tg. Neamț (aici am înființat o trupă de amatori, pentru piese într-un act). Mai nou, m-am ocupat de Teatrul muncitoresc al CFS Săvinești, prin spectacolul **Nu ne naștem toți la aceeași vîrstă** de Tudor Popescu.

- Nostalgii?

- Ultimul spectacol, cu **R.U.R.**, a fost decisiv pentru mine. Aplauzele, aprecierile publicului în timpul unor reprezentații cu această piesă, îmi spun că dacă m-aș mai naște o dată, tot actor m-aș face. Îmi doresc spectacole în care să fac de toate, adică tot ce poate da un actor. Mă sperie banalul, pierderea adevărului în rostire, exagerarea. Din dorința de a da totul fac uneori și gafe. Sînt regizori care nu mă iartă, dar îmi și spun cînd reușesc. În meseria asta nu există supărări...

(„Ceahlăul", nr. 2515, 17 august 1985)

Timiditatea acumulativă a învins!

Sînt actori care descoperă roluri, alții ce se lasă descoperiți de roluri. Primii își impun de la început personalitatea dramatic-interogativă și sînt în stare să modifice cu ea datele îndeobște acceptate ale unei partituri, ceilalți se „încarcă" de dimensiunea și vibrația existențială a siluetelor imaginare, schimbîndu-se (sau transformîndu-se) pe sine, prin ele. Într-o această a doua categorie aș situa un tînăr

Scanned with OKEN Scanner

şi deci în plină afirmare om al scenei, **Mihai Cafrița**, nume vehiculat în lumea teatrală, în urma succesului înregistrat la ediția '84 a galei tinerilor actori de la Costineşti şi a Premiului revistei „Tribuna" dobîndit în acelaşi an. Un actor cu abia un deceniu de activitate în biografia artistică, deceniu petrecut în întregime în colectivul Teatrului Tineretului din Piatra Neamț, unde a cunoscut o ascensiune rapidă. Cînd a sosit aici, de pe băncile institutului bucureştean (absolvit în 1973, la clasa lui Moni Ghelerter), faima de „laborator" artistic a T.T.-ului era în apogeul ei: se vorbea de o „rampă de lansare" permanentă pentru teatrele bucureştene, despre „spirit de echipă", unic în felul său, despre „performanțele" unor actori care îşi predau mereu ştafeta tinereții – termeni în marea lor majoritate preluați din verbiajul sportiv, spre a contura astfel un regim comparabil marilor săli de antrenament intensiv, unde talentele sînt cizelate în izolare şi asceză, spre a erupe apoi sub zodia surprizei. Cert este că pe atunci teatrul din Piatra Neamț se mîndrea cu acest ambient stimulativ pentru tinerii absolvenți, fericiți că pot prelungi post-universitar deprinderea studiului, a căutării şi experimentului. Mihai Cafrița a avut un început timid: un rol episodic în musicalul **Zigger-Zagger**, un altul cu mai puțin relief în drama cehului Bukovcan, **Mai înainte de a cînta cocoşul**, un dr. Ford, în **Dosarul Andersonville** de Levitt. Îl întîlnim, în acelaşi an 1975, într-o apariție de planul secund – dezvoltată cu sensibilitate, însă – în spectacolul Cătălinei Buzoianu, cu **Tinerețe fără bătrînețe**. Este perioada în care idealul „actorului total" – nu atît capabil să facă orice, cît gata să-şi evalueze resursele de plasticitate fizică, în folosul unei viziuni regizorale pătrunse de ardoarea digresiunilor simbolice – era în mare vogă, la ea aderînd majoritatea proaspeților stagiari. **Tinerețe fără bătrînețe** permitea tocmai aplicarea directă a nostalgiilor spre „totalitate" ale foarte tinerilor pe atunci Horațiu Mălăele, Gheorghe Dănilă, Rozina Cambos, Luminița Gheorghiu, Ioana Pavelescu ş.a. Între ei, Mihai Cafrița făcea figura unui îndrăgostit de imprevizibil, consumînd nu fără voluptate secvențe anonime, cu dorința de a-şi diversifica personalitatea artistică.

Din această ucenicie avea să rezulte un actor dezinvolt atît în dramă, cît şi în comedie. Saltul l-am remarcat curînd în spectacolul lui Iulian Vişa cu **Slugă la doi stăpîni** de Goldoni, din 1976, una din cele mai incitante montări ale deceniului opt pe afişul T.T.: Cafrița interpreta pe Florindo – un rol de mişcare, de exactitate a efectelor, de volubilitate barocă. Bănuitul „june prim" îşi găseşte în sfîrşit ipostaza scenică pe potrivă, deşi categorisirea fixă devine o povară pentru un om de teatru care se respectă. Au venit apoi Seuthes din piesa istorică **Muntele** de D.R. Popescu (regia Emil Mandric), Fenton din musicalul **Nevestele vesele din Windsor** de Shakespeare (pus de Al. Tocilescu) şi Manole, din **Somnoroasa aventură** de T. Mazilu (în viziunea lui Nicolae Scarlat) – tot atîtea stadii din evoluția acestui actor, care trece astfel – în anii 1976-77 – în prima linie a trupei. Replica parabolizantă din textul lui D.R. Popescu, ironia fină, voit distanțată din proiectul lui Tocilescu, grotescul dens, în deliruri retorice, în cazul personajelor maziliene – împreună cu contactul cu cîțiva din regizorii în mare formă ai momentului, au dat o statură nouă

Scanned with OKEN Scanner

lui Cafrița, mai sigură, mai interiorizată. Îzbînzile de maturitate se vor produce curînd, la începutul anilor '80, în **Îmblînzirea scorpiei** de Shakespeare – montat de același Iulian Vișa și, cu deosebire, **Dragonul** de E. Șvarț, în regia lui Victor Ioan Frunză (pe atunci în ultimul an la institut); Petruchio și Dragonul sînt adevărate creații actoricești și majoritatea cronicarilor care s-au ocupat de aceste realizări nu s-au sfiit să sublinieze cota înaltă de interpretare impusă de Cafrița. Inflexiunile demonice strecurate în joc, un anumit malefism al glasului, unda neguroasă a privirii, lectura actualizantă, prezența pe cît de plăcută pe atît de marcată de resorbții programat dolorice, o vigoare stranie în fragilitatea ei senzitivă – iată doar cîteva atribute ale acestui adept al teatrului creativ nu atît prin trăire, cît prin defăimarea iluziei trăirii. Dintre rolurile mai noi, aș mai menționa un Dorante, în **Burghezul gentilom**, un alter ego al Actorului, în piesa (poate prea aspru comentată) **Anotimpuri teatrale** de E. Covali, un Lazarus tenebros în **Pragul albastru** de I.D. Sîrbu.

În apogeul aparițiilor de pînă acum ale lui Mihai Cafrița se situează neîndoielnic recitalul intitulat **Așteptare**, contopind într-un scenariu unic poeme de W. Shakespeare, Vasile Voiculescu și Gellu Naum. Este un spectacol care adună cîțiva ani de căutări și limpeziri, dar care – odată adus la rampă – relevă capacitatea actorului de a se cufunda în adîncimile textuale, de a fi pasional și frigid, de a da o dimensiune existențială monologului călător în lumea simbolurilor. Criticii prezenți la Costinești au aplaudat nu numai ținuta gravă a actorului și expresia sa anti-patetică, ci mai ales seriozitatea profesională a demersului său, caligrafia gestuală de bună calitate și – nu în ultimul rînd – ideea în sine a spectacolului, care nu-și părăsește nici o clipă tensiunea aspirativă inițială. Un moment de recunoaștere, așadar, pentru Mihai Cafrița: timiditatea sa acumulativă a învins!

(Almanahul revistei „Tribuna", 1985)

P.S. Din cîte știu, Mihai Cafrița se află de cîțiva ani în mantie de călugăr la Muntele Athos. Și-a dorit împlinirea spirituală, nu a găsit-o în lumea cărților, nici în aceea a teatrului și – dînd curs poate și unei chemări a sîngelui – s-a retras în tihna și liniștea ascezei. Portretul pe care i l-am consacrat într-un segment biografic pare azi momentul de amorsare a unei detente în fabulos!

„Artiști de trei feluri: începători, avansați și profesioniști"

- Te numeri, Corneliu Dan Borcia, printre cei mai vechi actori ai T.T.-ului, din actuala trupă. Cum se „vede", dinlăuntru, evoluția acestui colectiv artistic?

- Cînd am venit la Piatra Neamț, în urmă cu 20 de ani, T.T.-ul era o familie mare în care cu toții eram frați – și de vîrstă și de preocupări profesionale, și de aspirații. Trecînd, iată, două decenii de atunci, vrem să menținem acest spirit „de echipă", pentru care am fost admirați și elogiați îndelung, în pofida faptului că unii din colegii mei de atunci, rămași în activul teatrului, au devenit „părinți" sau

Scanned with OKEN Scanner

„bunici", față de cei sosiți între timp. Treaba nu e ușoară, ca în orice familie copiii neîmpăcîndu-se întrutotul cu vederile părinților. În fiecare an au venit noi „valuri" de absolvenți, mulți au plecat, cîțiva au rămas și încercăm să facem legătura între generații.

- *Crezi că, în devenirea sa, teatrul pietrean a trecut prin mai multe stadii?*

- Fiecare din cei cinci directori care s-au perindat la conducerea sa (i-am prins pe toți!) a adus ceva nou, ceva distinct în conturarea programului teatral. Apoi, conștiința spiritului de echipă conturează iarăși în evoluția T.T.-ului cîteva etape. Este treaba criticilor să o facă.

- *Ce nostalgii ai?*

- Nostalgia după toate rolurile pe care puteam să le joc acum 20 de ani și nu le-am jucat la acea vîrstă și dorința de a juca rolurile bune ale vîrstei actuale.

- *Nu-ți pare rău că nu ai plecat în Capitală? Știu că la un moment dat ai cîștigat un concurs, la un teatru bucureștean?*

- Sigur că îmi pare rău. Am reușit într-adevăr, la un concurs la Teatrul „Giulești" și nu m-am prezentat la post. Am rămas în continuare la Piatra Neamț și nu am ce regreta...

- *Care e rolul care te-a prins cel mai bine?*

- Cel mai drag rol mi-e rolul de... tată, pe care îl „joc" de mai bine de 14 ani. Fiica mea, Catrinel Borcea, a jucat în mai multe spectacole puse de mine cu copiii, dar, ciudat, nu vrea cu nici un chip să se facă actriță.

- *Ajungem astfel la un subiect care te avantajează: contactul cu amatorii...*

- O clipă. Vreau să fac o distincție. Pentru mine există amatori sau consumatori de artă și artiști. Artiști, de trei feluri: începători, avansați și profesioniști. Sînt în joc talentul și cultivarea sau exersarea lui.

- *Bine. Te-ai ocupat cu folos, deci, de artiști începători și avansați, contribuind și pe această cale la prestigiul teatrului.*

- Am făcut-o întotdeauna cu plăcere și interes. Închegam, în urmă cu vreo 18 ani, un nucleu de copii îndrăgostiți de teatru. Nu toți au devenit actori (Vasilica Stamatin și Tatiana Constantin vor absolvi în curînd institutul), dar cu toții sînt azi buni spectatori de teatru.

- *Cum arată T.T.-ul la 25 de ani de la înființare?*

- E ca o corabie, cu un comandant nou la cîrmă, cu marinari de toate vîrstele la posturi, o corabie care vrea să atingă limanul unor spectacole de răsunet.

(„Ceahlăul", nr. 2564, 16 august 1986)

„Mă pot considera un norocos..."

- *Te afli, Mircea Rusu, de cîteva luni repartizat la Teatrul Tineretului și, iată, pentru a doua oară apari pe afiș, de data aceasta în* ***Patima roșie****.*

- Mă pot considera în această privință un norocos și chiar sînt invidiat de

Scanned with OKEN Scanner

foştii mei colegi de institut care nu au avut asemenea şansă. Trupa de aici are o valoare ridicată, faţă de multe alte trupe din provincie şi de aceea repartizarea la Piatra Neamţ este un privilegiu pentru orice absolvent.

- *După rolul lui Pepelea, cum te simţi acum în cel al lui Rudi, din piesa lui Mihail Sorbul?*

- N-am să ascund faptul că am studiat foarte atent soluţiile posibile de rezolvare, purtînd îndelungi discuţii, unele contradictorii, cu regizorul Nicolae Scarlat. Dar probabil că asemenea discuţii sînt necesare în clarificarea psihologiei oricărui personaj şi ele conduc la adevărul creaţiei. El însuşi actor la începutul carierei, N. Scarlat mi-a înţeles ca atare căutările şi îndoielile. Publicul va aprecia cum se cuvine dacă interpretarea mea e convingătoare sau nu.

- *Hai să vorbim puţin despre modul cum te-ai adaptat la T.T.*

- Adaptarea a fost bruscă. Nici n-am avut timp să mă gîndesc prea mult la ea; pur şi simplu, am venit în teatru şi am început să joc, acordîndu-mi-se din start multă încredere. De altfel, am venit aici să învăţ. Se spune că la T.T., printre puţinele locuri din ţară, stagiatura prelungeşte atmosfera de institut şi primele luni îmi confirmă acest lucru. Pînă să ajung actor cu adevărat, cu personalitate, am multe de învăţat, de la toţi cei din jur. Fiind vorba de o profesie de „suflet" şi nu de rigoare, multe secrete se „fură".

(„Ceahlăul", nr. 2591, 21 februarie 1987)

Cel mai bun imitator al lui Ceauşescu a „ucenicit" la Piatra Neamţ

A revenit la Piatra Neamţ, pentru cîteva zile de vacanţă, actorul Eugen Cristian Motriuc, cunoscut publicului nostru pentru prestaţia remarcabilă pe scena Teatrului Tineretului, unde şi-a început cariera şi unde a evoluat între anii 1977-1982. Absolvent al IATC, şef de promoţie, clasa Dem Rădulescu, a ales T.T. dintr-un motiv pur sentimental: *„M-am considerat şi mă consider nemţean, în ciuda faptului că m-am născut la Bulci-Arad şi buletinul mă arată a fi ardelean. Bunicul dinspre tată, Constantin, era pietrean şi a lucrat toată viaţa, la societatea româno-italiană „Foresta", iar tatăl meu, Traian, a locuit multă vreme la Piatra Neamţ şi Roman. La rîndul meu, am doi copii născuţi şi domiciliaţi în Piatra Neamţ. Am debutat pe scena de aici şi în cei cinci ani petrecuţi la T.T. am jucat în peste 30 de roluri, unele din cele mai dragi din carieră, cum ar fi cele din* ***Nevestele vesele din Windsor****, în regia lui Tocilescu, considerat spectacolul deceniului opt,* ***Cuibul****,* ***Îmblînzirea scorpiei*** *ş.a."*

Din 1982, Cristian Motriuc este actor la Teatrul Mic din Capitală, unde a susţinut pînă acum zeci de roluri, în montări semnate de S. Purcărete (**Richard III**), Dan Piţa (**Amurgul Burghez**), Cătălina Buzoianu (**Yvona, principesa Burgundiei, Dama cu camelii**) etc. Are, de asemenea, la activ personaje în 30 de filme. Despre unele nu aveam de unde să ştim. *„Am să mă laud cu ultimele filme în*

Scanned with OKEN Scanner

*care am jucat – **Triunghiul morții**, în regia lui S. Nicolaescu; **Hidden World** – două serii, la Paramount Picture, în regia lui Tedd Nicolau, iar în pregătire – un personaj interesant, în **Desert Fox** – rolul lui Rommel, în regia lui Oliver Stone.*

Dar Cristian Motriuc şi-a cîştigat o adevărată faimă din felul de a imita celebrităţi din lumea teatrului (şi nu numai), dar mai ales vocea lui Ceauşescu, reproducînd – în hohotele asistenţei – stereotipuri şi pasaje din „cuvîntări", dar şi improvizaţii ţinînd de absurdul trecutului regim. Între cîţi imitatori a avut temutul dictator, şi ei nu au fost puţini, se pare că Motriuc rămîne, de departe, cel mai plauzibil, cel mai autentic.

„Înainte de Revoluţie, nu exista împrejurare, şuetă sau petrecere, în care, mai pe la colţuri, mai pe şleau, să nu fiu pus să-l imit pe Împuşcatul. Uneori chiar mai făceam cîte o poantă la telefon vreunui activist, de ăla chiar credea că se află <<în direct>> cu Supremul Erou. Odată, în turneu, cu T.T.-ul la Craiova unde era prim-secretar Ion Traian Ştefănescu pe care îl cunoşteam mai de mult, îl sun dintr-un birou pe <<firul roşu>> ca din cabinetul 1. <<Tovarăşe Ştefănescu, te rog ca la teleconferinţa de diseară să-mi prezinţi situaţia la zi în agricultură, cît s-a recoltat, hectare arate, tot! Ai înţeles?>> Ce să mai spună, bietul, că îngheţaseră toate în el! Seara, Ştefănescu dă să plece la teleconferinţă, dar dă cu ochii de mine şi bănuie ceva. A trebuit să-i spun că eu i-o făcusem, dar tot nu-i venea să creadă. Făcea ce făcea şi tot căuta situaţiile în mapă!"

Îi aduc aminte de farsa pe care i-o pusesem la cale lui Manta, fostul prim-secretar de Neamţ, cu „ameţirea" cerbului pentru a fi vînat. *„Am crezut că după decembrie '89 n-o să mai intereseze pe nimeni personajul respectiv şi că va fi dat uitării. Ei bine, pe unde mă învîrt, cu orice prilej, nu există să nu fiu pus să-l imit. Unii, cred, s-au învăţat aşa mult cu vocea lui, încît auzindu-mă li se pare că sînt iar în comunism. Deh! nostalgici de tot felul! Deşi, eu prefer cu mult mai mult să-mi imit colegii... pe Dem Rădulescu... pe Dinică... pe Beligan... pe cine mai vrei?"*

Îl întreb ce mai e pe la Teatrul Mic. *„Director este acum Leopoldina Bălănuţă, şi ea debutantă la Piatra Neamţ. Îţi dai seama că din repertoriu ea şi Mitică Popescu nu lipsesc aproape la nici o montare. Trupa rămîne în continuare redutabilă şi nu aş putea s-o schimb. Pe aici ce mai e nou? Că anul trecut am îndrumat la Piatra Neamţ doi tineri absolvenţi să dea concurs şi s-au întors ruşinaţi la Bucureşti spunîndu-mi: nea Cristi, ce nu ne-ai spus cum se intră la Teatrul Tineretului, că n-am avut cît trebuia la noi, ca să reuşim? Ce spui de asta?* (Ce să spun decît că încep să-mi explic motivele înmulţirii concursurilor la TT...) *Regăsesc Piatra Neamţ liniştit, cum îl ştiu. Umblu mult, văd multe, sînt invitat la tot felul de festivaluri şi spectacole de estradă. Mă feresc să intru în gazetărie sau în politică, unde am avut cîteva oferte. Ţi-aduci aminte de flit-urile din ziarul <<Ziua>>? Îmi place să fiu ceea ce sînt: actor. Şi mai am o vorbă: s-o ducă şi ei cum o duc eu!"*

(„Monitorul de Neamţ", 1997)

Scanned with OKEN Scanner

Andrei Şerban – cetăţean de onoare al municipiului Piatra Neamţ

Pentru unii – mai în pripă avizaţi cu memoria culturală a ultimelor decenii – atribuirea titlului de Cetăţean de onoare al municipiului Piatra Neamţ regizorului Andrei Şerban poate părea un gest publicitar, de măgulit snobii, sau un orgoliu provincial cu o explicaţie pierdută în avalanşa informaţiilor cotidiene. Lucrurile nu stau deloc aşa. Prin cele trei spectacole ale sale, montate la Piatra Neamţ, în anii '60 (**Arden din Kent**, **Omul cel bun din Sîciuan** şi **Noaptea încurcăturilor**), Andrei Şerban a dat un destin şi o conştiinţă estetică superioară Teatrului Tineretului, intrînd definitiv în istoria sa, ca deschizător de drum şi – dacă îmi este permis – ca fondator al unei dominante care i-a marcat fertil existenţa. În special **Omul cel bun din Sîciuan**, pus în scenă în 1968, imediat după evenimentele de la Praga, a fost de natură să distingă nu numai o meditaţie profundă asupra condiţiei de „lagăr", cît mai ales dorinţa de a experimenta, de a căuta modalităţi noi în limbajul dramatic şi a le asuma convingător credinţei în virtutea teatrului de a se reformula continuu, de a se reforma din propriile resurse lăuntrice. La rîndul său – fapt recunoscut de marele regizor, azi o personalitate de prim rang în lumea scenei – Teatrul Tineretului şi-a pus amprenta puternic în devenirea lui Andrei Şerban, experienţa dobîndită la Piatra Neamţ fiind decisivă pentru consolidarea concepţiei sale artistice. Iată aşadar două biografii care s-au intersectat puternic – cea a unui teatru, ajuns să fie cu o reputaţie majoră în spaţiul românesc şi european, şi cea a unui regizor, nume de certă autoritate, elogiat şi respectat pentru „starea" inconfundabilă pe care o imprimă montările sale –, permiţînd unor comentatori să conchidă că mitul Andrei Şerban s-a „născut" la Piatra Neamţ. Revenirea „acasă", a „fiului risipitor" nu putea să rămînă neonorată cum se cuvine: titlul conferit îl va face să poarte cu sine nu numai amintirea debutului profesionist, ci şi recunoştinţa de departe a celor ce i-au admirat statornic succesele.

(„Antiteze", nr. 5-6-7/2000)

Scanned with OKEN Scanner

Al patrulea deceniu teatral la Piatra Neamţ

Înainte de a formula unele aprecieri despre ceea ce au însemnat, ce au adus anii '90 în istoria de peste patru decenii a Teatrului Tineretului, aduc în atenţiei un top al celor mai bune spectacole realizate pe scena din Piatra Neamţ în această ultimă perioadă. Ierarhia realizată a ţinut seama de palmaresul unora dintre montări (premii la gale UNITER şi festivaluri, nominalizări etc.), de felul în care este cultivată dramaturgia clasică şi de dată recentă, de noutatea limbajului dramatic, de ecourile favorabile în presa culturală şi la TV, de succesul de casă (impactul în rîndul spectatorilor) etc.

Iată cum arată topul nostru, în virtutea acestor criterii:

1. **Orfanul Zhao** (regia – Alexandru Dabija, 1995)
2. **Antigona** (Mihai Măniuţiu, 1996)
3. **Nopţile călugăriţei portugheze** (Mihai Măniuţiu, 1997)
4. **Livada cu vişini** (Igor Larin, 1999)
5. **Romanţioşii** (Vlad Massaci, 1999)
6. **Scandal cu publicul** (Vlad Mugur, 1997)
7. **Prinţul din lacrimă** (Anca Maria Colţeanu, 1998)
8. **Îmblînzirea scorpiei** (Th. Smeu Stermin, 1995)
9. **La Dallas** (Vlad Massaci, 1999)
10. **Buzunarul cu pîine** (Nicolae Scarlat, 1994)
11. **Crima din str. Lourcine** (Vlad Mugur, 1998)
12. **Uşa închisă** (Vlad Massaci, 1998)
13. **Opereta** (Cristian Pepino, 1992)
14. **Garden Party** (Emil Mandric, 1990)
15. **Procesul** (Alison Sinclair, 1993)

Scanned with OKEN Scanner

16. **Fernando Krapp mi-a scris această scrisoare** (Cristian Juncu, 1999)
17. **Năzdăvanul Occidentului** (Nona Ciobanu, 1994)
18. **Mult zgomot pentru nimic** (Alexandru Dabija, 1996)
19. **Cartea lui Prospero** (Sergiu Anghel, 1993)
20. **Bădăranii** (Louise Dănceanu, 1994)

Topul de față are, în primul rînd, avantajul că rezumă un deceniu teatral, la Piatra Neamț, menționînd creațiile de certă valoare care s-au perindat prin fața publicului. Apoi, el argumentează faptul că T.T.-ul, în pofida marilor frămîntări de organizare și de ordin financiar prin care a trecut, continuă să se situeze, prin cîteva montări cel puțin, între teatrele românești de performanță, în pofida foarte puținelor turnee pe care le-a efectuat în străinătate (și nu întotdeauna cu spectacole semnificative). Cu destule momente de „eroism", exact atunci cînd i se prevedea „căderea", T.T.-ul a reușit să-și salveze destinul, amenințat de spectrul mediocrității. Nu s-a întîmplat așa ceva și revenirea s-a datorat – ne grăbim s-o spunem – nu oricui, ci unui regizor nemțean, ajuns cu o cotă înaltă la bursa succesului: Alexandru Dabija, el însuși debutant, cîndva (în 1976!), pe scena pietreană. Ei bine, Dabija a montat aici una din marile izbînzi regizorale, **Orfanul Zhao**, spectacol unic în felul său, prin forța expresiei. Numeroasele premii acumulate – Marele premiu al UNITER pentru cel mai bun spectacol al anului, premiul de scenografie, Premiul special al juriului la Festivalul național „I.L. Caragiale", 1996 etc. – atestă un moment de referință la T.T., comparabil cu **Omul cel bun din Sîciuan** al lui Andrei Șerban, **Woyzzeck**-ul lui Radu Penciulescu sau **Dragonul** lui V.I. Frunză, din deceniile precedente.

De altfel, se poate aprecia că trei, sau mai bine spus patru regizori (trei – de primă mărime, al patrulea foarte tînăr) au marcat „istoria" recentă a trupei de la Piatra Neamț – Al. Dabija, Mihai Măniuțiu (prefigurînd aici marile producții în colaborare cu PRO-TV), Vlad Mugur și, alături de aceștia, Vlad Massaci, nume lansat recent și care, iată, își leagă acest început de carieră sub semnul succesului de Teatrul Tineretului. De asemenea, din garnitura directorilor de scenă care au pus umărul la menținerea T.T.-ului pe o linie valorică bună, face parte și rusul Igor Larin (din Sankt-Petersburg), realizatorul aici al unui spectacol excepțional, care merita o consacrare internațională. Remarcabil este faptul că piesa clasică (fie și din repertoriul... chinez!) se află „în față", după cum și creația de ultimă oră stă destul de bine (cu autori precum V. Havel, Peter Handke, Oliver Bukowski, Matei Vișniec, J. Graham Reid, Tankred Dorst, Radu Macrinici), rezultînd un repertoriu echilibrat, în datele sale esențiale, chiar polemic în ce privește piesa de actualitate. Cei trei directori ai instituției din acest deceniu – Mircea Zaharia, N. Scarlat, Corneliu Dan Borcia, ultimul încununat recent cu un premiu special al Consiliului Britanic, în cadrul Galei UNITER 2000 – au pus un accent deosebit pe texte mai puțin frecventate, la noi, unele total necunoscute, fapt cu totul demn de laudă. Este puțin probabil ca acest top să cunoască modificări esențiale pînă la sfîrșitul acestui

Scanned with OKEN Scanner

an, după cum din spectacolele rămase în afara lui, puține au fost nedreptățite (poate în această situație ar fi **Jucăria de vorbe**, o reluare a lui Al. Dabija, 1996, **Visul unei nopți de vară**, Andreea Vulpe, 2000, **O scrisoare pierdută** a lui N. Scarlat, 1991, sau **Cutuma** lui Al. Dabija, 1997).

Un eventual top al celor mai proaste montări (fără comentarii) ar arăta astfel:

1. **Recviem la ghișeu** (Radu Tompea, 1997);
2. **Testarium** (N. Scarlat, 1995);
3. **Vesela farsă a cocoșaților** (Grigore Gonța, 1992).

Am ținut să aducem în atenție aceste clasamente de bilanț, nu ocazional, ci pentru a deschide o discuție mai largă despre Teatrul Tineretului – fereastră constantă spre noutate, spre valoare, spre lume – și devenirea sa (recentă și viitoare).

(„Antiteze", nr. 3-4/2000)

T.T.: Succesele secolului XX

Mă număr, o spun cu plăcere deosebită, printre cei care au avut șansa să urmărească destinul Teatrului Tineretului încă de la primele sale spectacole, puse aici în scenă, cu mai bine de patru decenii în urmă. Iată, anii au trecut și, dacă e să privim retrospectiv „istoria" TT-ului, ea devine una de referință pentru viața culturală a urbei Piatra Neamț și a țării, așa încît nu greșesc dacă susțin că succesele acestei prestigioase instituții au devenit, implicit, momente de bucurie ale memoriei afective de spectator. Și ele nu au fost puține și nici efemere, ci au construit imaginea unui spectacol al marilor montări, datorate unor mari regizori și mari actori lansați aici.

Încercam recent, în revista „Antiteze", să dezvolt un top al celor mai valoroase spectacole ale TT-ului din ultimul deceniu al secolului XX. Acum nu mi se pare deloc exagerat să extind acest clasament ocazional – care ia în calcul premiile obținute, ecourile în rîndul criticii și succesul la public – asupra întregii „istorii" a trupei, rezultînd astfel un top al celor mai importante montări. În fond, e vorba despre un bilanț pur afectiv, datorat unui spectator „înrăit". Așadar:

1. **Omul cel bun din Sîciuan** (1968, regia: Andrei Șerban)
2. **Orfanul Zhao** (1955, Alexandru Dabija)
3. **Antigona** (1996, Mihai Măniuțiu)
4. **Woyzzeck** (1970, Radu Penciulescu)
5. **Peer Gynt** (1972, Cătălina Buzoianu)
6. **Dragonul** (1981, V.I. Frunză)
7. **Harap Alb** (1970, Zoe Anghel Stanca)
8. **Britannicus** (1969, Aureliu Manea)
9. **Piațeta** (1986, Silviu Purcărete)

Scanned with OKEN Scanner

10. **Nopțile călugăriței portugheze** (1997, Mihai Măniuțiu)
11. **Livada de vișini** (1999, Igor Larin)
12. **Nevestele vesele din Windsor** (1978, Alexandru Tocilescu)
13. **Jucăria de vorbe** (1983, Alexandru Dabija)
14. **Slugă la doi stăpîni** (1976, Iulian Vișa)
15. **Zigger-Zagger** (1974, Cornel Todea)
16. **Somnoroasa aventură** (1978, Nicolae Scarlat)
17. **Crima di str. Lourcine** (1998, Vlad Mugur)
18. **Cuibul** (1979, Valeriu Paraschiv)
19. **R.U.R.** (1985, Alexandru Darie)
20. **Afară-i vopsit gardu'** (1966, Ion Cojar)

Cum se poate observa, topul este dominat de personalitatea marelui regizor Andrei Șerban (devenit, anul trecut, cetățean de onoare al orașului Piatra Neamț), care a marcat profund întreaga devenire a T.T.-ului în ultimele trei decenii, prin faptul de a fi imprimat trupei dorința de inovație scenică și curajul estetic. Urmează alți patru regizori de mare talie, care au realizat la Piatra Neamț spectacole memorabile, ca de altfel și ceilalți directori de scenă menționați mai departe. Constat, în final, că toate cele patru decenii sînt bine reprezentate în ordinea finală și că ultimul deceniu teatral a oferit satisfacții deosebite, echilibrînd balanța ce părea, la un moment dat, cumpănind în favoarea deceniilor anterioare. Dar, cum spuneam, totul nu e decât un pretext de aduceri aminte...

(„Acțiunea", nr. 652/25-31 ianuarie 2001)

Scanned with OKEN Scanner

Ascuns într-o lojă (VII)

Mă despart greu de vrafurile prăfuite de reviste, unele cu vechime apreciabilă, de 15-20 de ani, răstimp în care filele s-au ofilit, s-au vestejit. Aşa îngălbenite de aşteptare, supravieţuind indiferenţei şi intemperiilor (unora, soarta nu le-a fost prea darnică, zăcînd lungi perioade în arşiţă sau în umezeală!), îmi place să le răsfoiesc, să descopăr articole pe care nu le-am citit sau altele ce păreau definitiv uitate. Am un asemenea teanc pe balcon, din care „salvez" din cînd în cînd, la întîmplare, cîte o revistă şi aleg un loc ferit pentru a o parcurge. E un sentiment cu totul diferit decît cel al lecturii obişnuite a presei: unele articole s-au perimat, altele au cîştigat în interes; unele tratează pe spaţii exagerat de mari autori dovediţi neimportanţi, în timp ce altele sînt parcimonioase cu scriitori azi recunoscuţi ca atare. Şi cîte semnături ieşite din uz, de condeieri ocazionali, anonimi, susţinători grăbiţi ai momentului, pierduţi pe drum în necruţătorul maraton al literaturii! Îmi place să mă consider un biet căutător de secrete, un scormonitor prin cufărul – teribil vălmăşit – de secrete al lumii.

Două nopţi la mare. Una cu lună plină, auroasă, închisă în ea, tăinuită. Un culoar privilegiat de această lumină de altar se aşterne pe faţa mişcătoare a mării. În a doua noapte, luna se arată argintoasă, sfidătoare, prevestitoare de rău. Culuoarul atît de distinct limitat pe mare respira cuprins de o vrajă năvalnică. Anunţa furtuna din ziua imediat următoare. Luna auroasă, cu trufia ei absentă, invită la intimitate, la siguranţă şi tihnă; luna argintoasă deapănă secretul lumii – e „vie", provocatoare, insinuantă. Mircea Eliade vorbeşte undeva de frumuseţile care ni se înfăţişează o singură dată, nouă şi numai nouă: un apus de soare, o stradă cu cîţiva copii, o pădure în plină zi, un fluviu... Niciodată nu va mai fi dată această privelişte dăruită ca din întîmplare ochilor şi simţurilor noastre, spre a ne bucura de singularitatea ei şi de singurătatea noastră. Dar momentul acesta, dacă ţi-a fost

Scanned with OKEN Scanner

oferit cu atîta bunăvoinţă, înseamnă că te poţi număra printre aleşii lumii, şi trebuie să reţii o atare cinste ce ţi se acordă, să fii la înălţimea ei. Orice *semn* ce ţi-l face preajma urmăreşte replica ta; atenţia ta, putinţa de a rezona. Abia aşa devii al lumii! Iar de nu, eşti în afara ei, redundant şi străin. O formă a păcatului?

„Un mare creator nu produce un stil, ci o operă." (R. Musil)

„Istovirea de oglindă" de care vorbeşte Borges – acea oboseală a răsfrîngerii de a da satisfacţie unui singur chip, devine comparabilă condiţiei poetului de a fi robul propriului poem, de a fi mereu în ovalul propriului vers. Poate el sparge acest destin? Poate evada din această stăruinţă absurdă? Refugiul în gazetărie sau în critică al unora din marii lirici ai lumii echivalează cu ieşirea din captivitatea oglindirii, cu descoperirea unei alte voci, izbăvitoare pentru aceea a poeziei.

(Jurnal, 27 ianuarie 1987): Bucurie a intimităţii? Confesiune a singurătăţii, din ce în ce mai greu de ocrotit astăzi? Plăcere de a te bucura de unicitatea momentului fugar, surprins tocmai în rostogolirea lui anonimă? Toate la un loc şi ceva în plus ce îmi scapă acum... Voluptatea de a continua să te sprijini pe necunoscut. A activa inutilitatea unei descoperiri secrete. De pildă, aceea a îndepărtării de un anumit mod de scriitură critică şi a îmbrăţişării unei alteia. O ruptură, deci. Lumina electrică se împuţinează... Trebuie dăruit lecturii orice moment. Timpul e lectură! nu trebuie să-l pierd, mai ales ziua. Numai aşa mă pot regăsi; numai aşa pot ieşi din criză; numai aşa pot să rezist.

Un fals „vestitor" de lume nouă, un „mîntuitor" contrafăcut, în seama căruia sînt puse idealuri ce nu vor fi împlinite, este Prinţul Henric al lui Shakespeare, din **Henric al IV-lea**, personaj atît de înrudit cu prinţul Stavroghin (*„îmi ziceau că sînt Falstaff-ul dumneavoastră din Shakespeare"* – îi spune la un moment dat Lebeadkin, desfînatul lui cumnat). Să urmărim discuţia între cei doi prieteni din piesa marelui Will: „Falstaff: *...Ei, fir-ar să fie, sînt amărît ca un cotoi năpîrlit sau ca un urs cu belciugu-n bot.* Prinţul Henric: *Sau ca un leu bătrîn, sau ca lăuta unui îndrăgostit.* Falstaff: *Chiar aşa! Sau ca bîzîitul unui cimpoi din Lincolnshire.* Prinţul Henric: *De ce n-ai zice ca un iepure sau ca mlaştinile din Moorditch?* Falstaff: *Umbli după cele mai greţoase asemănări, ceea ce nu te împiedică să fii cel mai isteţ, cel mai ticălos şi cel mai dulce dintre prinţişori..."* Iată un pasaj peste care comentatorii au trecut cu oarecare uşurinţă, insistînd pe decodarea mlaştinilor din Moorditch, care nu erau altceva decît un şanţ murdar din jurul Londrei, ale cărui miasme produceau o boală ce se numea „melancolia şanţului Moorditch". Cum şi iepurele era considerat, într-o credinţă populară insulară, drept vietate melancolică, s-ar putea bănui că în replica sa Prinţul Henric insistă asupra dominantei melancolice a partenerului său mai vîrstnic de chefuri.

Scanned with OKEN Scanner

Să urmărim acum cu atenție dialogul din **Demonii**, între Stavroghin și Șatov, socialistul dezis, *„nihilistul cu vederi religioase"*, după caracterizarea lui Herzen: *„- Dar ai nevoie de iepure? – Poftim? – O expresie josnică a dumitale, rîse cu răutate Satov, așezîndu-se la loc: <<ca să prepari un sos de iepure, ai nevoie de iepure; ca să crezi în Dumnezeu, ai nevoie de un Dumnezeu>>. Se zice că la Petersburg îl parafrazai mereu pe Nozdrev, care voia să prindă iepurele apucîndu-l de picioarele dinapoi. – Ba nu, acela se lăuda că l-ar fi prins aievea. Apropo, dă-mi voie totuși să te deranjez cu o întrebare, mai ales că am impresia că am acum pe deplin drept să ți-o pun. Spune-mi: iepurele dumitale e prins sau tot mai aleargă?" Iepurele* este aici argumentul unei rupturi și a unei coeziuni de nivel, proba absolutului. El „sare" altundeva, în necunoscut... Lui Stavroghin îi lipsește „iepurele", adică motivația binelui suprem, în care crede cu convingere. Pe de altă parte, prințul lui Dostoievski obișnuia să evoce nevinovatul animal într-o zicală cu nuanță necurată, agresiv-păgînă. Falstaff, cum am văzut, are – printre alte păcate – și pe acela al îndeletnicirilor ascunse, cumva ezoterice, cînd spune că se călăuzește *„după lună și cele șapte stele"*, ca om sau cavaler al lunii; e un „păcătos" nu numai pentru faima sa de bețiv, ci și pentru apartenența la o viață demoniacală, ca inițiat în taine subterane. A-l asemui cu un „iepure", cum o face Prințul Henric, înseamnă a-i recunoaște o dotație (sau un însemn) de anumită natură, nu neapărat aceea de „melancolic". Din dialogul acestor texte ar licări o explicație, dar ea nu e coaptă încă...

Harold Bloom vorbea de „angoasa influenței", evocînd dialogul pro sau contra pe care o carte îl realizează cu o carte ori cu cărți deja existente. „Vocile altora" pătrund ca niște umbre în discursul ce stă să se nască, inhibîndu-l și provocîndu-l totodată.

Tristram Shandy, eroul lui Laurence Sterne, este un lunar și întreg romanul e pus sub semnul selenarului: *„... îl închin LUNII ce, din toate PATROANELE ori MATROANELE cîte le știu eu are cea mai multă putere a-mi pune scrierea pe roate și a face lumea să se dea în vînt după ea. Strălucitoare Zeiță, de nu ești prea prinsă cu treburile lui CANDID și ale domnișoarei CUNIGUNDA, ia-l și pe Tristram Shandy sub oblăduirea ta."* În intenția lui Sterne, eroul său trebuia să intre în dialog cu cel al lui Voltaire, prima carte a romanului **Tristram Shandy** apărînd la mai puțin de un an de la izbînda pe piața literelor a aventurilor lui Candid. Cît privește invocația către lună, este de reținut observația lui Sklovski, potrivit căreia *„luna era un astru al nebuniei, tristeții sfîșietoare și nesocotinței"*, în acest sens riscînd aducerea în discuție a episodului cu salvarea lunii de către oamenii cu capul ras, din **Însemnările unui nebun** de Gogol.

O idee a lui La Rochefoucauld, citată de Laurence Sterne pare să fie definitorie pentru personajul modern: *„O purtare plină de ciudățenie a trupului spre a tăinui păcatele minții"*.

Scanned with OKEN Scanner

Mircea Eliade face undeva o distincție între autorii care găsesc resurse de valorificare a existenței într-un sens nou, original, și alții, care știu să restaureze normele creației. Exemplele nu știu dacă sînt bine alese (Shakespeare e trecut, alături de Dante și Racine, în a doua categorie), dar interesante mi se par considerațiile privitoare la Dostoievski: *„Pînă la el, oamenii care pătrundeau în aceste zone obscure (ale existenței) nu aveau conștiința că participă la o valoare, că experiența lor are semnificație umană. Cel mult credeau că ies din umanitate – așa cum se întîmplă cu toate misticile <<întunericului>>, care încep în Eurasia cu mult înainte de Dionysos, cu toate experiențele demetrice (care lăsau impresia de <<posesiune>>, de <<umilire>>, de <<inconștiență>>). Dostoievski restaurează – dacă se poate spune astfel – normele acestei existențe demetrice. <<Viața subterană>>, după opera lui Dostoievski, nu mai are sens peiorativ, de confuzie, de haos, de nevroză. Viața subterană își regăsește dacă nu <<legile>> ei, cel puțin ritmul ei, funcția ei creatoare în existență. Demeter, Mama tuturor, care stă nouă luni în Infern, sub pămînt, și trei luni în lumina zilei – această Demeter matcă a tuturor formelor, ocean al latențelor, are și ea norme: normele întunericului teluric al nopții subterane și pre-natale. (...) Personalitatea lui Dostoievski e covîrșitoare pentru că el, cel dintîi, refuzînd itinerariul lui Dante, ne călăuzește prin aceste prăpăstii subterane, ale ființei omenești."* (v. **Fragmentarium**, București, Ed. Vremea, 1939).

Nu cumva tot un fals salvator (sau un salvator neputincios în pofida „minunilor" ce le săvîrșește) este și eroul lui Ken Kesey, din **Zbor deasupra unui cuib de cuci** (One Flew over Cuckoo's Nest)? Discuția sa cu Harding, unul din chiriașii mai vechi și mai lucizi ai „comunității terapeutice" în care a ținut să-și ispășească pedeapsa, face referire la o ireductibilă lege a junglei, mizînd pe *„fortificarea celor puternici prin sfîșierea celor slabi"*. „Iepurii" din sanatoriu se ascund și se feresc de „lupi", fără să-i poată evita, adulmecîndu-le cu oarecare voluptate ferocitatea (*„... n-am venit aici pentru că sîntem iepuri – tot iepuri am fi oriunde ne-am afla – ci pentru că nu ne putem acomoda cu condiția noastră de iepuri"*). Evident, conversația are o tentă alegorică, prelungind o imagine fabulistică: „iepurii" nu pot exista ca atare fără „lupi", și-ar periclita însușirile, ar deveni altceva. Or, lor le place să-și conserve tocmai această condiție. „Mîntuitorul" McMurphy, odată asimilat acestei comunități terorizate, înfricoșate, ține cu orice preț să-și susțină o nuanță: este și el un „iepure", dar bătăuș și fustangiu (*„... da, oful și libovul, probabil asta mă face iepure"*). E de fapt acomodat junglei, îi știe reflexele, numai că face parte dintre exemplarele de soi ale speciei – idee ce nu-i scapă lui Harding: *„... ești un iepure sănătos, eficient și bine adaptat la mediu, în vreme ce majoritatea dintre noi sîntem lipsiți chiar și de potența care ne-ar da dreptul să ne numărăm între iepurii normali. Sîntem niște neputincioși – plăpînzi, pipernicіți, schilavi, dintr-o rasă plăpîndă și pitică. Iepuri fără* oful și libovul *lor; o priveliște patetică."* Handicapul captivilor duce la o altfel

Scanned with OKEN Scanner

de puritate, poate superioară, poate inferioară celei adevărate: *„nu putem atinge condiția virilității într-o lume iepurească, atît sîntem de neputincioşi şi incompetenți. He-he. Noi sîntem* ie-purii, *am putea spune, unei lumi iepureşti".* Deodată, Harding are revelația: *„- Prietene, dumneata... poate că eşti... lupul... Ai un muget tare lupesc..."* Binele e camuflat sub forma răului, ori dimpotrivă, răul se ascunde sub înfățişare benefică? Cît de iepure şi cît de lup este McMurphy?

Iarăşi Mircea Eliade: *„Nu pot să-mi repet propriile personaje, nicidecum pe ale altora."*

În **Mythologies** (1957), R. Barthes îl citează pe J. Soustelle (cu „La Pensée cosmologique des anciens Mexicains", 1940), unde se vorbeşte – referitor la mitologia vechiului Mexic – de ciudatul izomorfism între divinitatea lunară, cu animalele sale predilecte: iepurele şi scoica, pe de o parte, şi divinitățile plurale ale beției. *„Nu numai că luna reprezintă, prin diversele ei faze, somnul şi trezirea omului beat (...) dar, ca astru al fertilității, domină belşugul recoltelor."* Zeii beției mai sînt numiți *„cei 400 de iepuri"*. În aceeaşi ordine de idei, rețin şi mențiunea lui G. Durand: *„Pentru negrii din Africa şi din America precum şi pentru anumiți indieni, luna este* iepure, *animal erou şi martir, a cărui ambianță simbolică trebuie apropiată de* mielul *creştin, animal blînd şi inofensiv, emblemă a mesei lunare, a Fiului, în opoziție cu cuceritorul războinic şi solar. Umbrele care se discern pe discul lunar sînt denumite atît în Africa, cît şi în Asia sau în America de Nord <<amprente ale iepurelui>>"*. Pasajul trimite la M. Eliade (**Traité d' Histoire des Religions**): *„O mulțime de mituri vorbesc de un* mesaj *transmis de lună oamenilor, prin intermediul unui animal (iepure, cîine, şopîrlă etc.) şi în care ea îi asigură că: <<la fel cum eu mor şi reînviu, tot aşa tu vei vei muri şi vei reveni la viață>>. Fie prin prostie, fie prin răutate,* mesagerul *comunică exact contrariul şi asigură că omul, spre deosebire de lună, nu va mai reînvia odată mort."* (p. 155). Prostia sau poate răutatea ostilă fac din iepurele-mesager un imperfect, un „semn" cu încărcătură demonică, un trimis care nu vrea să spună adevărul.

Un studiu important despre Shakespeare este datorat profesorului american C.L. Barber, **Shakespeare's Festive Comedy** (1959), unde arată că **Henric al IV-lea** este o împlinire a schemei şi sensurilor funcționale de tip carnavalesc, Falstaff dominînd scena ca rege neîncoronat al Carnavalului, echivalent al saturnaliilor romane. După ritual, însă, Carnavalul e stigmatizat şi osîndit să piară în flăcări, Falstaff urmînd să însoțească o atare prăbuşire. Cumva, din acest unghi, Falstaff e înrudit cu Mefistofel al lui Goethe, după cum carnavalul shakespeareian are ecouri în serbările atît de ciudate din romanele lui Dostoievski.

În celebra **Istorisire completă şi fidelă a bătăliei ce s-a dat vinerea trecută, între cărțile antice şi cele moderne, în biblioteca de la Saint James** de

Scanned with OKEN Scanner

J. Swift, scriitorii moderni – conduşi de Tasso, Milton, Cowley, Despreaux, Des Cartes, Gassendi, Hobbes şi alţii, între care *„mulţimea pestriţă, sub căpetenia lui Duns Scotus"* (eroul tezei de doctorat a lui Heidegger) – deci, armata modernilor se adăposteşte într-un ţinut *„stăpînit de o dumnezeire răufăcătoare, denumită Critica"*, avîndu-şi sălaşul pe vîrful muntelui Novaia Zemlea. La dreapta Criticii – în bîrlogul ei plin de cărţi rupte, hăcuite, ciopîrţite – se află bătrînul orb numit Ignoranţă, iar în stînga ei se află Trufia, mama Criticii, *„înveşmîntîndu-se cu zdrenţe de hîrtie, sfîşiate cu mîna ei"*. În preajmă-i se mai află Părerea, sora ei, *„cu o glugă trasă pe ochi, tare de creştet, zăpăucă, dînd într-una din cap"*, precum şi odraslele ei: Zarvă şi Neruşinare, Tîmpenie şi Îngîmfare, Pedanterie şi Proastă-creştere. Zeiţa are înfăţişare monstruoasă: gheare ca de pisică, cap, urechi şi glas de asin, dinţi de rozător revărsaţi peste buză – ca la iepure! –, ochii aduşi spre mijloc *„ca şi cînd nu s-ar fi privit decît pe sine"*. Ca argument al răutăţii, *„rînza îi era atît de umflată, încît se vedea pe dinafară ca un soi de uger imens"*; la sfîrcurile revărsate peste trupul inform *„stăteau atîrnaţi o groază de monştri hidoşi, sugînd cu nesaţ"*. Swift mai adaugă un amănunt, pe placul pamfletului său: *„dar ceea ce era minunat şi de necrezut era faptul că umflătura rînzei creştea mai iute decît se dovedea suptul în stare s-o facă să scadă"*. Critica astfel închipuită sare în ajutorul Modernilor!

Biblioteca Babel a lui J.L. Borges este *nelimitată şi periodică. „Dacă un călător etern o va traversa în orice direcţie, va dovedi la capătul secolelor că aceleaşi volume se repetă în aceeaşi dezordine (care, repetată, ar fi o ordine: Ordinea)."* Şi celebrul vers al aceluiaşi: *„Eu care-mi imaginam Paradisul ca un fel de bibliotecă..."*

Scanned with OKEN Scanner

„A devenit acest teatru, aşezat la poalele semeţului Ceahlău, un Laborator al experimentelor, al înnoirii limbajului scenic, un vis al tuturor absolvenţilor, un ideal al publicului şi, datorită Festivalului spectacolelor pentru tineret şi copii, un loc de întîlnire al tuturor celor ce iubesc frumosul, noul, căutările şi încercările"

Octavian Cotescu (1981)

„Antigona ştie că morţii, dincolo de vini şi păcate, cer respect. La Piatra Neamţ, cantori din mănăstirile de aproape vor plînge, în rit ortodox, moartea lui Polinice al cărui abandon în praf sora nu-l admite. Mihai Măniuţiu i-a reunit pentru acest ceremonial funerar pe care doar în deja bătrînul Teatru al Tineretului l-aş putea retrăi din plin, căci acolo, pentru mine, Polinice încetează de a fi o abstracţie, o funcţie, pentru a deveni o realitate. Realitatea morţilor mei, nu de altundeva, ci din teatru. Ion Bog, Traian Pârlog, Florin Măcelaru, Ion Muscă... Antigona i-a reînviat."

George Banu (1996)

„Nu, n-am devenit american... m-am adaptat, chiar foarte bine, am învăţat foarte multe lucruri, mi s-au deschis alte orizonturi. N-a fost nevoie, însă, să-mi neg rădăcinile. Şi iată că acum, revenind la Piatra Neamţ, după doar trei zile de Festival, mă simt de parcă n-aş fi plecat nicodată de aici. Categoric nu, nu sunt un regizor american."

Andrei Şerban (2000)

Scanned with OKEN Scanner

Spectator la Festival

Scurt remember I

Festivalul de Teatru de la Piatra Neamț este cea mai „veche" reuniune de acest fel din țară. Prima ediție, cea din 1969, era dedicată, ca şi alte şase ulterioare, spectacolelor pentru tineret şi copii şi reprezenta, chiar şi fără invitați de peste hotare, o noutate în lumea teatrală românească, consacrînd – e bine să ne aducem aminte – un nume devenit ulterior de referință, cel al regizorului Andrei Şerban. Spectacolul cu **Omul cel bun din Sîciuan**, realizat cu trupa Teatrului Tineretului obținea marele premiu al Festivalului, fiind ulterior declarat de critică spectacolul anului. Regizorul care în clipa de față figurează, în lume, pe o poziție privilegiată la bursa succesului, făcînd unanim apreciată şcoala noastră de regie, primea – la Piatra Neamț – primii săi lauri ca director de scenă profesionist, impunînd o veritabilă „operă" în istoria spectacologiei. Carmen Galin şi Mitică Popescu obțineau, la rîndu-le, primele premii de interpretare. Vor deveni amîndoi, peste cîțiva ani, colegi la Teatrul Mic din Bucureşti.

A urmat ediția '71, a unui stil novator de basm-feerie, cu **Harap-Alb** în prim-plan, transpus la T.T. de Zoe-Anghel Stanca. Iarăşi marele premiu revine gazdelor, lăudate mult pentru „spiritul de echipă". Basmul lui Creangă va fi jucat în San Marino, apoi la Sibenik – Iugoslavia şi Danemarca. Tot atunci, o altă fostă glorie a T.T., Leopoldina Bălănuță, obține premiul de interpretare, în contul Teatrului Mic. La a treia ediție, din 1973, T.T. „cedează" marele premiu trupei din Tîrgu Mureş şi lui Dan Micu, pentru **Speranța nu moare în zori** de Romulus Guga (regretatul scriitor a fost prezent la Festival). Spectacolul impresiona prin rigoarea cu care era conceput şi diversitatea tipologiilor suprinse într-o încercare-limită (cu o ediție în urmă, Dan Micu fusese prezent cu un alt spectacol memorabil, **Lăpuşnenu**, pus la IATC). Doi actori trec în prim-plan: Lucia Boga (altă ex-T.T.-

Scanned with OKEN Scanner

istă) şi Florin Zamfirescu. **Inimă rece**, cu trupa pietreană obţinea premiul tinereţii. Ediţia '75 aduce în palmares pentru prima oară numele Cătălinei Buzoianu, care montase la Teatrul Naţional din Iaşi memorabilul spectacol cu **Istoria hieroglifică** după D. Cantemir, nedreptăţit flagrant de juriu. Concurentul numărul 1 al marii regizoare (pe atunci debutantă) a fost nimeni altul decît... regretatul Marin Sorescu, care montase la Piatra Neamţ (cu ajutorul lui Liviu Ciulei, semnatarul scenografiei) piesa sa **Matca**. Aceasta obţine marele premiu, palmaresul neglijînd însă interpreţii rolurilor principale – Catrinel Paraschivescu şi Cornel Nicoară, care ratează o răsplată ce li s-ar fi cuvenit, pentru dramatismul cu care şi-au susţinut partiturile.

Ajungem la ediţia '77: iarăşi două montări importante în palmares – **Emigranţii** de Mrozeck, cu Teatrul din Oradea (pe atunci „în mare formă") şi **Muntele** de D.R. Popescu, în regia lui Emil Mandric, cu Horaţiu Mălăele în rolul principal (primul său premiu de interpretare). Şi tot în acel an, se remarcă debutul la T.T. al lui Alexandru Dabija, cu spectacolul absolut remarcabil (a luat premiul de regie) **Răfuiala**. Momentul '81 a fost, incontestabil, al spectacolului **Dragonul** de E. Şvarţ, marcînd debutul lui Victor Ioan Frunză, iar ediţia '85 aduce între laureaţii de marcă alte două nume: Alexandru Darie (cu **R.U.R.** de Capek, la T.T.) şi Ştefan Iordănescu, fiul Cătălinei Buzoianu (cu **Peer Gynt**, la IATC), ambii cu premii de regie considerate preţioase. În dreptul premiilor de interpretare – surpriză! – apare numele lui Florin Călinescu (Teatrul Mic), devenit animatorul satiric de la PRO TV, alături Dana Dogaru (Teatrul Nottara), Simona Măicănescu (TT) şi Emilian Belcin (Teatrul Naţional din Cluj Napoca). Cum se poate vedea, Festivalul şi-a creat, încă înainte de '89, o bună tradiţie de a lansa şi consacra talente. Am mers însă destul în diagonală şi vreau să poposesc puţin la două dintre reuniunile deceniului nouă.

Tînăra regie, între ezoteric şi lectura „adîncă"

Ca noutate dominantă, cea de a VI-a ediţie a Festivalului de teatru pentru tineret şi copii, desfăşurat între 24 octombrie şi 1 noiembrie 1981, a adus în centrul atenţiei confruntarea dintre generaţia tînără şi cea foarte tînără de regizori. Prima, înclinată spre căutarea de spaţii şi soluţii noi de transpunere scenică, a unor efecte manieriste (în sensul lui G.R. Hocke) de încifrare, de ezoterizare a spectacolului; cealaltă, dimpotrivă, bizuindu-se pe lectura atentă, eliberată de convenţii, a textului, prin renunţarea la teribilisme complicate şi influenţe nu întrutotul asimilate. Amîndouă aceste tendinţe se doreau, în fond, solidare cu tradiţia şcolii româneşti de regie, fiecare adîncindu-i anumite lecţii şi, fără îndoială, disputa o putem socoti benefică, aducătoare de progres în mişcarea noastră teatrală, mai ales că, într-un fel, ele se completează reciproc. Ambele îşi fac aliată rigoarea semiotică, una aplicînd textului „semne" care să-l lumineze mai bine, alta avînd cultul semnelor din text, pe care le dezvoltă cu multă economie de mijloace, mizînd

Scanned with OKEN Scanner

îndeosebi pe logica lăuntrică a demersului scenic.

Iată, de pildă, din prima categorie, Iulian Vişa a conceput scenariul la **Negustătorul din Veneţia** – reluarea, la noi, după cinci decenii a celebrei piese shakespeariene, prin intermediul Teatrului din Botoşani, – ca un balans ingenios între lumea mocirloasă a canalelor veneţiene, pentru care a şi adus în scenă cîteva bazine pline cu apă, şi o lume de ritualică orientală, la fel de instabilă, închipuită pe o saltea imensă de burete, pe care personajele plutesc savant. Spectacolul e plin de simboluri orînduite laborios, cerînd privitorului o concentrare maximă, care în cele din urmă se transformă în veritabilă plăcere de a descoperi sintaxa de adîncime a montării. Dintre colegii apropiaţi de vîrstă cu Vişa, prezenţi în Festival mi-au atras atenţia Florin Fătulescu, realizatorul unui spectacol controversat cu **Dirijorul** de D.R. Popescu (la Teatrul din Sibiu), vădind predilecţie pentru etajarea multisemantică a simbolurilor unui text cu deschideri şi închideri parabolice, precum şi Radu Dinulescu, care a încercat – dar a reuşit în mică măsură – o contrapunctare a poematicului cu elemente groteşti, din arsenalul modern al alienaţiei, apelînd la piesa lui Marin Sorescu, **Paracliserul** (cu Teatrul din Petroşani).

Din rîndul foarte tinerilor regizori, adepţi ai principiului „înapoi la text", doi au propus spectacole viu comentate. Dominic Dembinski a prezentat debutul său de la Arad, cu **Proştii sub clar de lună** de T. Mazilu, unde lupta cu aşa-numita regie „exterioară" are ca rezultat un spectacol de surprinzătoare expresivitate, în care economia de efecte devine calitate, totul concentrîndu-se asupra relaţiilor absurde între personaje, asupra elaborării momentelor golirii lor de replici inepte. Tot *opera prima* este şi montarea lui Victor Ioan Frunză, cu piesa **Dragonul** de E. Şvarţ, la Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ, vădind rafinament nu în distanţarea de esenţa acestui basm politic, ci în aprofundarea lui, în descoperirea unor ciclicităţi care devin osatura stilistică a ansamblului. De altfel, la sfîrşitul manifestării juriul avea să acorde marele premiu acestui din urmă spectacol, indicînd poate nu atît adeziunea sa expresă la criteriile ultimului val de regizori, cît preferinţa pentru o modalitate de teatru mai directă în atitudine, mai consistentă în ceea ce spune.

Aşadar, pentru a cincea oară în istoria de şase ediţii a festivalului, Teatrul Tineretului îşi trecea numele în dreptul marelui premiu. Bilanţul ar putea stîrni suspiciuni în ceea ce priveşte gazdele reuniunii, deşi palmaresul – deloc în contradicţie cu celebritatea de care se bucură în viaţa noastră teatrală – are ca principal argument consecvenţa trupei în a oferi creaţii de certă ţinută, de a se conserva în propria-i tinereţe. Iar faptul că un regizor imberb primeşte atestatul de valoare aici, consolidează o dată în plus virtutea scenei din Piatra Neamţ de a şti să lanseze şi să susţină, graţie unei „echipe" cu reale disponibilităţi, nume de viitor pentru teatrul românesc. Parcurgînd lista premiilor mai observ că în afara premiului pentru debut obţinut de Dominic Dembinski, alte trei spectacole au reţinut atenţia juriului: **Tyll Ulenspiegel** al Teatrului Ţăndărică (premiul A.T.M. şi premiu de

Scanned with OKEN Scanner

interpretare pentru Horaţiu Mălăele), **Tot ce avem mai sfînt** de Ion Druţă, cu Teatrul Naţional din Tg. Mureş (diplomă pentru opţiune repertorială) şi **Metamorfozele** după Ovidiu, cu secţia de animaţie a Teatrului de dramă şi comedie Constanţa, acesta din urmă fiind socotit şi cel mai bun spectacol – dintr-un mănunchi dominat de mediocritate – adresdat copiilor. Selecţia aparent severă (5 titluri scoase în faţă, dintr-un total de 15!) are avantajul de a fi eliminat din discuţie producţiile nereuşite în întregime.

Concomitent cu seria de spectacole, festivalul a mai prilejuit organizarea unui simpozion pe tema „Teatrul şi aspiraţiile tinerei generaţii", precum şi a unor colocvii pe secţiuni (interesante au fost aici referatele prezentate de regizorul Costin Marinescu şi actorul Dragoş Pâslaru), unde s-a discutat îndelung şi cu folos.

(„Tribuna", nr. 50, 10 decembrie 1981)

O „gală" în dicteu tematic

În 1985, ca să poată avea loc, Festivalul s-a intitulat Gală (!!) (10-18 noiembrie) şi la ea au fost prezente 13 trupe, inclusiv teatrul-gazdă, dar şi trei trupe de amatori, la insistenţele autoritare ale C.C. al U.T.C. care devenise organizator principal al manifestării. Afişul amesteca spectacole valoroase, susţinute de critică – un nucleu puternic de comentatori, coagulaţi în jurul lui Valentin Silvestru, care îi domina cu opinia, dar mai ales cu ironia sa caustică –, cu altele, modeste, plecînd de la texte foarte slabe. Toată lumea era mulţumită că, totuşi, gala are loc, într-un an în care austeritatea era impusă din plin, închizîndu-se – cum se spunea – „robinetul oricărei risipe". Or, teatrul era considerat de mai marii propagandei de partid, o zonă de „risipă", iar festivalurile reprezentau un lux ce trebuia domolit şi dacă se poate scos din uzanţele publice. Iată de ce, acest accept dat reuniunii „pentru tineret" de la Piatra Neamţ căpăta dimensiunea unei mari izbînzi, după patru ani de blocare a ideii. Din acest motiv, compromisurile s-au ţinut lanţ, începînd cu repertoriul şi terminînd cu juriul, care cuprindea trei politruci, doi de la U.T.C., unul de la Consiliul Culturii. Li se adauga regizorul Silviu Purcărete, actorii Olga Delia Mateescu şi Teofil Vîlcu, scenograful Dan Jitianu, jurnalistul Ion Cristoiu (despre care se vorbea că va prelua conducerea revistei „Teatru") şi profesoara universitară Ileana Berlogea. Pe afişul întrunirii au fost prezente trei teatre naţionale (Bucureşti, Cluj şi Iaşi, cu secţia înfiinţată la Suceava), împreună cu alte şase trupe din capitală, fapt ce nu a putut atenua impresia de comandă tamatică la cre a fost supusă manifestarea – *problemele cu care se confruntă tinerii.*

În deschidere, o foarte bună impresie a lăsat spectacolul de la „Nottara", cu **Aceşti îngeri trişti** de D.R. Popescu, în regia „furioasă" a lui Mircea Cornişteanu, cu un Horaţiu Mălăele într-o formă de zile mari, rupînd mereu ritmul partiturii şi starea de plutire cu un soi de luciditate agresivă, alături de Dana Dogaru, şi ea într-un rol bine aprofundat, exersînd un soi de antilirism al feminităţii agresate. S-a

Scanned with OKEN Scanner

spus despre această piesă care a făcut epocă pe scenele noastre că e una din cele mai complexe, mai pline de semnificații piese ale dramaturgiei postbelice, într-o pledoarie pentru adevăr și moralitate. Monologurile cam lungite și felul de a se victimiza al personajelor erau defecte de care se pomenea mai puțin, de hatîrul președintelui de atunci al Uniunii Scriitorilor. Prioritate avea piesa din dramaturgia originală, precum **Răceala** de Marin Sorescu, cu abia înființata Secție Suceava a Teatrului Național din Iași (un spectacol fără consistență, „de studiu", de descoperire a semnelor teatralității, sau de punere descriptivă în valoare, de regizoarea Nicoleta Toia, a ironiei „friguroase" a textului, împreună cu cîțiva absolvenți – Radu Duda, Adrian Păduraru, Cramen Ciorcilă), sau **Îndrăgostiții de la ora 9** de A. Dohotaru, cu Teatrul din Ploiești (o prostie în toată legea, în regia lui Harry Eliad!), sau **Iubirile de-o viață** de Platon Pardău – era „moda" tezismului de tip Pardău, cu multe clișee redundante –, cu „Naționalul" bucureștean (așa-numitul spectacol-dezbatere, cu oameni *„implicați în asprimea problemelor"*, cum era prezentată piesa, cu *„personaje perfectibile, trecînd prin situații care le salvează destinul"*!), sau **Șoareci de apă** de Mihai Rădulescu, de la Teatrul Mic (piesă de o prețiozitate ridicolă – povestea tristă a doi tineri exilați pe alte meridiane, unde nu reușesc să se adapteze; eroii reconstituie scene deja consumate; coșmarul emigrației e susținut în tonuri nevrotice de Mariana Cercel și Florin Călinescu), sau **Execuția se repetă**, piesă de debut a lui Mircea Vaida de la Teatrul Național din Cluj (greoaie, monotonă, de un retorism asfixiant – purtînd semnătura greu de recunoscut a regizorului Aureliu Manea) sau **O dragoste nebună, nebună, nebună** de Tudor Popescu, cu Teatrul de Comedie din București (piesă frivolă, montare frivolă, aranjament frivol, cu directorul Silviu Stănculescu, dornic să fie invitat să pozeze la un festival). Cotidianul „Gong", scos în perioada galei (o publicație acidă) se amuza copios de infuzia meșteșugărească aplicată înscenării, taxînd astfel mediocritatea regiei lui Tudor Mărăscu: „O soluție inevitabilă pentru îmbunătățirea conținutului de idei al teatrului – manechinele!". Cam astea au fost spectacolele cu texte românești, nesemnificative, unele „comandate" în inspirație de secretariatele teatrelor, cu locuri comune, mimînd reacția la realitate.

Care erau spectacolele „străine" (ca pondere, ele trebuiau să fie puține, cam jumătate din numărul pieselor autohtone)? Un Bulgakov, cu **Țarul Ivan își schimbă meseria**, pus la Galați de cuplul Magdalena Klein – Adrian Lupu, un spectacol cu unele stridențe alegorice, dar și cu unele rezolvări ale fantasticului în tonalitate ironică, favorizate de interpretarea barocă a lui Mihai Mihail; un Ibsen, **Peer Gynt**, cu IATC-ul, în scenografia lui Laurian Oniga și regia lui Ștefan Iordănescu (doi prieteni, la acel moment, debutînd împreună), unde era vizibilă dorința de a insufla simbolurilor piesei ceva din lumea apăsătoare imediată – rătăcirea lui Peer era tratată ca o alienare progresivă, iar exilul său ca un pact tenebros cu destinul; aducînd epilogul piesei în prologul ei, se schimba perspectiva asupra eroului, pus sub semnul neîmplinirii și înfrîngerii; decorul auster își descoperă pe parcurs volumația și resursele de extensie-dizlocare; Dan Aștileanu

Scanned with OKEN Scanner

(Peer) – un veritabil talent ca şi colegii: Sandu Mihai Gruia, Constantin Cotimanis, Bogdan Ghelu, Mircea Rusu Diana Baniciu; un Terenţiu, tot la IATC, cu **Eunucul**, clasa Mihai Mălaimare, versiune scenică „histrionică", salvată prin poftă de joc şi dorinţă de a sugera o „altfel" de lume; sunt scoase sau descusute din text „semne" menite să genereze expresii scenice de para-text teatral, spumos şi alert, cu multe frazări bufe şi glosări *punk* – spectacol burdușit de teatralizare, cu riscul unor gratuităţi sterile; un Shakespeare, cu extraordinarul **Richard III**, în interpretarea lui Ştefan Iordache şi regia lui S. Purcărete – spectacol cu inflexiuni politice, apăsînd pe două indicative ale textului: „abatorul" morţii pus la cale de cinicul erou, convertibil clinicii de remodelare, şi ideea de bastard al lumii, la care se adaugă ticuri maligne la modă în „obsedantul deceniu" (în afara concursului – epilog la Gală); în sfîrşit, un Čapek, cu **R.U.R.**, prin care T.T.-ul a dominat palmaresul (Premiul pentru regie, în locul Marelui premiu, care nu s-a acordat, lui Alexandru Darie; premii de interpretare – Simona Măicănescu, Coca Bloos, Oana Pellea).

Ceva din atmosfera Galei se regăseşte în unele declaraţii şi impresii, notate în culise ori în foaier.

„Se moşteneşte perpetuu tot şi se inovează tot..."

Silviu Purcărete, regizor la Teatrul Mic: *„Cred că toate spectacolele mele sînt pentru tineret, începînd cu **Diavolul şi bunul Dumnezeu** şi terminînd cu **Mizantropul**. Spectacolele pentru tineret, ca să-şi respecte o asemenea apartenenţă, trebuie să fie vii şi clare, plus eficienţa lor estetică. Modalitatea teatrală angajează, cred, şi participarea tînărului spectator. În privinţa temei: ce moştenim? ce inovăm? aş spune că se moşteneşte perpetuu tot şi se inovează tot. De asta nici nu va muri teatrul, instituţie „condamnată" şi „depăşită" din punct de vedere tehnic, dar de neînlocuit. Important în teatru e actorul: el este unul din elementele de incontestabilă noutate. Inovaţiile pe planul artelor sînt fireşti, de adecvare a limbajelor teatrului la timpul respectiv. Nu cred în regizori sau actori novatori cu orice preţ, nu cred într-un teatru care îşi propune cu orice preţ inovaţia. Ceea ce se schimbă în timp sînt convenţiile teatrale. Teatrul în sine rămîne mereu acelaşi, mereu tînăr, mereu pasionat pentru public. Dacă aş mai reveni la teatrul care m-a debutat, cel de la Piatra Neamţ? Oh, cu cîtă plăcere. Teatrul de aici are mare vitalitate şi acum, e un bun mediu cultural. Mă simt în continuare atras de el..."*

Dan Jitianu, scenograf: *„Scenografia, ca şi teatrul în general, e o artă legată de gustul vremii, de modă. Ea se adresează publicului contemporan, nu celui de peste veacuri. Există o scenografie tînără astăzi, la noi, tînără şi în atitudini, şi în expresie, caracterizată printr-o anume luciditate şi un simţ mai acut al teatrului. Aş enumera din acest nou val pe Liana Moţoc, la Teatrul Mic, Doina Râpeanu, la „Casandra", Puiu Antemir şi Nadina Scriba."*

Scanned with OKEN Scanner

„Paradisul pierdut" de la T.T.

- *Spune-mi, Horaţiu Mălăele, rolul din* ***Aceşti îngeri trişti*** *este cel mai important al carierei tale?*

- Nu, nici pe departe.

- *Atunci care e rolul tău cel „mare"?*

- Nu ştiu. Cred că... Dar să-i las pe alţii să aleagă. Sînt atîţia critici aici.

- *Crezi că în Ion, din piesa lui D.R. Popescu, se regăsesc tinerii de azi?*

- Nu e neapărat, dar acesta e punctul de vedere al spectacolului nostru.

- *Ce aduce nou?*

- Pînă acum am jucat oarecum „stilizat". Aici încerc ceva „realist", ceva care îmi place mai mult.

- *Ce părere ai despre partenera ta, Dana Dogaru (are mulţi admiratori la Piatra Neamţ)?*

- E o actriţă mare şi o practiciană bună. Ne înţelegem în scenă, ca şi în viaţa de toate zilele.

- *Ce înseamnă un actor care inovează?*

- Acela care nu se teme de nimic.

- *Inevitabil: te temi de cineva (ceva)?*

- Inevitabil: nu.

- *Nici de Valentin Silvestru?*

- Nu... m-am gîndit!

- *Ce moşteneşte un actor de la cei dinaintea lui?*

- Totul sau nimic.

- *Îţi mai aminteşti de debutul de pe scena T.T.?*

- Mereu vorbesc despre Piatra Neamţ. Este pentru mine un fel de „paradis pierdut", un fel de a doua copilărie.

- *Ce rol de la T.T. nu-l poţi uita?*

- Mă gîndesc la toate rolurile de aici; le port cu mine în suflet.

Între publicul de azi şi cel de mîine

Multe din aspectele de fond ale Galei s-au regăsit şi în dezbaterile prilejuite de simpozionul pe tema „Rolul teatrului în educarea şi formarea tineretului pentru viaţă şi muncă", în cadrul căruia au prezentat comunicări şi au luat cuvîntul: prof. univ. dr. Ileana Berlogea, decanul IATC, dramaturgii Paul Everac, Radu Bădilă, Constantin Munteanu, criticul Ileana Lucaciu, Gheorghe Bunghez, directorul T.T., Gigi Trif, director în C.C.E.S. Dramaturgia pentru tineri; dramaturgia tînără, realizată de autori tineri; mai strînsa legătură între teatru şi şcoală; dimensiunea tinereţii în teatrul românesc contemporan; continuitate în promovarea fenomenului tînăr în teatru; specificul ofertei spectacologice destinate publicului în formare;

Scanned with OKEN Scanner

mobilurile conflictuale în stare să-i intereseze în cel mai înalt grad pe tineri – iată doar cîteva repere ale simpozionului care a finalizat Gala, sugerîndu-i totodată concluziile. Pentru Teatrul Tineretului, Gala '85 a reprezentat un moment bun al devenirii sale. Premiul de regie, ca şi premiile de interpretare obţinute au confirmat valoarea trupei din Piatra Neamţ, relansînd-o practic într-un moment critic, de binevenită întinerire. A fost redeschis, în acelaşi timp, interesul oamenilor de teatru faţă de T.T., ca şi al publicului propriu, care a putut face comparaţii între nivelul invitatelor şi cel al teatrului său de fiecare zi, nivel nici pe departe dezavantajos pentru acesta din urmă.

Multe montări, puţine opere scenice, capodopere deloc

- Spuneţi-mi, Valentin Silvestru, care credeţi că este meritul Galei '85 a spectacolelor pentru tineret de la Piatra Neamţ, în viaţa noastră teatrală?

- Orice manifestare de cultură care favorizează un schimb de experienţă şi de idei între oameni de profesie, între ei şi marele public, este nu numai oportună, ci şi necesară. Gala de la Piatra Neamţ este o asemenea împrejurare benefică, cu atît mai mult cu cît se desfăşoară aici, sub streaşina singurului teatru pentru tineret din ţară şi pe trunchiul unei tradiţii, cea mai veche şi mai solidă în materie. Nu e uşor să constitui un lot de spectacole care să aibă foarte limpede caracteristica „de tineret" sau „pentru tineret". Această destinaţie e, de altfel, în discuţie de multă vreme şi la noi şi aiurea. De aceea, pînă la clarificarea termenilor, e de luat în seamă în primul rînd criteriul axiologic: valoarea artistică e indispensabilă unei reuniuni de o atare ambiţie. Sub acest raport, consider că unele spectacole din Galâ au fost binevenite, în sensul că şi piesa, şi modul ei de valorificare scenică se găsesc pe făgaşul scopului pe care şi l-au propus.

- Există oare – cum s-a mai afirmat – o „criză" a dramaturgiei?

- Pentru mine, cu toate speculaţiile în jurul acestei chestiuni, nu a existat şi nu există nici un fel de criză a teatrului românesc, în general. Observatorul atent al fenomenului din acest cîmp, va constata că ponderea tuturor genurilor şi speciilor, în cadrul literaturii dramatice şi al artei teatrale, a crescut constant în perioada postbelică şi că însemnătatea teatrului, în contextul culturii naţionale, a sporit mereu şi considerabil. Dramaturgia cu tineri şi pentru tineri are în anumite răstimpuri o creştere spectaculoasă, în altele o evoluţie înceată. Piese precum cele semnate de D.R. Popescu, Marin Sorescu, Ecaterina Oproiu, R. Guga, D. Solomon, T. Mazilu, I. Băieşu fac parte din categoria celor care interesează, sînt cunoscute şi preţuite în ţară şi peste hotare. Nu a existat niciodată vreun hiatus în dezvoltare, ci un lapsus de reprezentare. Este evident că o gală care ar favoriza debuturile dramaturgice, cele regizorale şi actoriceşti şi-ar atinge mai bine scopul. Cît de important este un test valoric asupra creaţiei tinerilor scriitori şi artişti în conclav public a demonstrat-o reuniunea de la Piatra Neamţ, în ediţiile sale succesive.

Scanned with OKEN Scanner

- În încheiere, cîteva considerații despre momentul '85 al Teatrului Tineretului.

- Nu cunosc întreaga activitate a T.T., ci doar unele spectacole și unele preocupări. El se găsește, în 1985, în albia firească a destinației sale. Titlurile pe care le alege din literatura națională sînt găsite cu chibzuință; cele din dramaturgia străină mi se par alese cu mai puțină chibzuință. Regizorii sînt oameni de talent, scenografii – cu unele excepții – de asemenea. Trupa e bună. Spectacolele nu sînt însă decît parțial reprezentative. O bună parte sînt doar montări, prea puține sînt opere scenice și nu apare nici o capodoperă, așa cum au fost odinioară. Putem privi cu bunăvoință, cu îngăduință chiar, cu amiciție înscenările de la Piatra Neamț, dar din cînd în cînd avem dreptul să așteptăm de la acest teatru – care dispune de toate condițiile necesare – fie experiențe pasionante (cum a fost **Dragonul**, un exemplu mai recent), fie realizări scenice exemplare (cum au fost **Omul cel bun din Sîciuan**, **Răfuiala**, **Muntele**, **Somnoroasa aventură**) înscrise cu litere de aur în istoria acestui veșnic tînăr lăcaș.

(„Ceahlăul", nr. 2525-2526, 16-23 noiembrie 1985)

Scurt remember II

Din 1992, cu contribuția regizorului Nicolae Scarlat, abia numit director al T.T., Festivalul de Teatru de la Piatra Neamț nu numai că este reinclus în rîndul reuniunilor de gen (după o absență de 7 ani!), dar devine și internațional, fără să aibă însă palmares și resurse de premiere. La ediția a VIII-a (prima cu invitați de peste hotare) au onorat reuniunea șapte teatre românești și opt trupe străine, între care excelenta trupă studențească din Malmö – Suedia (cu **Vrăjitoarele din Salem**), în spatele căreia se afla reputatul regizor și om de teatru Radu Penciulescu, printre numele care au influențat destinul estetic al T.T., în anii '70. Două trupe din Italia, Teatrul „Bulandra" (cu extraordinarul **Vis al unei nopți de vară**, în viziunea lui Liviu Ciulei), plus Teatrul Levant (primul teatru particular din țară), cu **Angajarea de clovn** de Matei Vișniec s-au aflat în fruntea topului. A urmat ediția '93, cu 17 prezențe pe afiș din care 6 din țară și 11 de peste hotare (inclusiv două trupe din Chișinău). Trupele alternative își fac simțite mai bine prezența, ca și cele care învăluie mișcarea teatrală în balet. Spectacolele care ar fi meritat premiate: **Hamlet** cu Teatrul Divadlo din Praga, și **Legături primejdioase** cu Teatrul de Buzunar din Chișinău. Era prezent aici cu echipa sa de pantomimă din Saarbrücken, Teathre Ballsutrade, actorul Ieronim Crișan, fost component al T.T.-ului, din păcate pentru ultima oară venit la Piatra Neamț, deoarece la puțin timp după aceea avea să fie victima unui infarct.

FIT '94 a fost incontestabil printre cele mai animate și cu afișul cel mai bogat – 20 de spectacole din care 8 aparținînd teatrelor noastre și 12 din „afară". Experimentul și soluțiile alternative trec în prim-planul discuțiilor, comentate

Scanned with OKEN Scanner

intens fiind contribuțiile Teatrului „Na Provazku", din Brno (cu un excelent spectacol **Justine** după Marchizul De Sade), „de l'Iris" din Villeurbanne, Franța (cu **Partituri frauduloase** de Vișniec), sau Teatrului Național din Cluj, cu **Săptămîna luminată** – prima apariție pe scena T.T. a unei creații semnate de Mihai Măniuțiu. Ediția '94 a marcat venirea la Piatra Neamț a celebrului Piccolo Teatro din Milano, condus de marele G. Strehler – evenimentul nr. 1 al reuniunii!

La ediția '95, participă doar 12 teatre, din care 5 străine (două din Chișinău) – fiind momentul de acută „criză" financiară al manifestării. Este ediția care marchează revenirea T.T.-ului în plutonul valoric înalt al teatrului românesc, prin **Orfanul Zhao**, în regia lui Alexandru Dabija. A fost și marea revelația a reuniunii, cu foarte slabe prezențe la activ. Ajungem astfel la ediția '96, prima cu palmares din anii '90.

Ediția 1994: elevii lui Strehler la Piatra Neamț

(Marți, 10 mai 1994). Atmosferă încărcată, la T.T., cu numai patru zile înainte de începerea Festivalului, al cărui buget de pornire stă sub semnul incertitudinii: încă nu se știe cîți bani va oferi Ministerul, ce sumă vor „da" Consiliul Județean ori sponsorii. Scurtă discuție cu Nicolae Scarlat, directorul manifestării: *„Cel mai mare risc pe care și-l poate asuma azi conducătorul unei instituții bugetare este să aibă proiecte. Cei ce nu fac nimic trăiesc liniștiți, avînd aceleași salarii, statut și indemnizații. Alocațiile bugetare nu țin seama decît de perpetuarea în timp a acestor instituții. Cine nu muncește nu greșește și doarme liniștit. Ceea ce se întîmplă cu Festivalul nostru anul acesta nu este risc, ci inconștiență..."* Năduf, emoții, lehamite...

(Sîmbătă, 14 mai 1994). Considerat cel mai vechi și cel mai prestigios festival de teatru din România, cu o primă ediție încă în 1969, Festivalul de la Piatra Neamț se află la a treia sa ediție internațională, cu 20 de spectacole pe afiș (zece din străinătate) pînă acum, 18 teatre din țări cu tradiție în viața acestei arte avîndu-și trecute în palmares și în „istoria" lor prezența la o confruntare de recunoscută cotă valorică. Fără să aibă un specific întru totul definit, el încearcă să impună – e lesne de înțeles – spiritul „tînăr", novator, vital, permanent utopic, în primenirea expresivității scenice, pe de o parte, iar pe de altă parte, să rețină datele esențiale ale sensibilității teatrale, în mutațiile ei, la noi și în lume, radiografiind direcțiile care o animă. În pofida unor zvonuri dubitative, Festivalul începe și...

Splendoarea și mizeria aluziei

...Bucuria de a deschide această ediție a X-a revine ca și în anii trecuți trupei gazdelor, cu spectacolul **Bădăranii** de C. Goldoni, în direcția de scenă a

Scanned with OKEN Scanner

tinerei regizoare Louise Dănceanu (anul IV, A.T.F.), spectacol care are meritul de a fi dat conotații post-moderne și post-revoluționare celor patru personaje din titlu. Secretomania și zgîrcenia, mîrlănia suspicioasă și psihoza izolării, frica de a fi „știut" de alții și zelul cupidității sînt trăsături azi frecvente, în contaminația lor reciprocă, și regizoarea le explorează sprinten pînă la un punct, însă, căci în partea a doua spectacolul degenerează în gaguri ieftine și aluzii vulgare (unele de o indecență imputabilă), personajele dînd impresia că sînt scăpate de sub control. Comentarii peiorative au stîrnit replica pe care la un moment dat senior Simon o spune, adăugată cam ca nuca în perete, citind un ziar (*„Curierul de Veneția"*): *„hopa, a căzut guvernul"*, spre a da satisfacție spectatorului amator de „fitile", și introducerea în prim plan a unui servitor surdo-mut, „turnătorul" stăpînului în casa lui senior Leonardo, cu o gamă gestuală destul de modestă. Montarea m-a făcut să-mi aduc aminte cu o oarecare nostalgie de cele două mari spectacole de referință, din anii '70 -'80, la T.T., cu piese de Godoni, **Slugă la doi stăpîni**, al regretatului Iulian Vișa, și **Piațeta**, al redutabilului Silviu Purcărete, prin comparație cu care tînăra (și cam infatuata) debutantă a părut de o inventivitate limitată. Spectacolul care trebuia să reprezinte T.T.-ul, **Procesul**, după Kafka, în regia englezoaicei Allison Sinclair, nu a putut intra în Festival, din cauza a trei actori plecați din trupă (între care Florin Măcelaru, trecut în lumea drepților, cu puțin înainte).

Teatrul claustral și obsesia sărăciei

(Duminică, 15 mai 1994). Piesa lui Samuel Beckett, **Prima dragoste**, scrisă în 1945, a adus în atenție așa-numitul Studio Douze, din Nantes – Franța, studio care își datorează numele celor 12 tineri actori, care fondau în 1992 acest teatru de buzunar și de cartier, într-un vechi depozit de încălțăminte, rămas fără utilizare. La Piatra Neamț nu au venit toți cei doisprezece interpreți, ci doar unul din ei, probabil și cel mai reprezentativ, Nicolas Sansier, care – în regia semnată de Florence Labernne – a susținut cu mobilitate și temperament lungul monolog beckettian, ce se consumă într-un spațiu înghesuit, sub o scară cu ieșire spre un WC, situat pe un dispozitiv rotabil, avînd o mică fereastră ce comunică cu lumea. Odiseea erotică a personajului abstinent, obosit și însingurat, se derulează în acest loc închis, claustral, convertind iubirea în ură și ura în idealitate sexuală, prin utilizarea tuturor ungherelor, inclusiv a obiectului sanitar din încăperea obscură de acces și a scării care urcă spre nicăieri, cu semnificația freudiană a aspirației cuplative. Nicolas Sansier a fost apoi vedeta primei conferințe de presă, unde a dat lămuriri despre teatrul pe care îl reprezintă și despre propria-i devenire ca actor, de la vîrsta de 10 ani (acum are 22), cu un stagiu de studii în Irlanda. Am aflat că Studio Douze e un teatru foarte sărac și că a venit cu entuziasm la un festival... sărac (sărăcia teatrelor avea să fie una din obsesiile întrunirii!), pentru că numai în chipul acesta *„poate fi sfidat teatrul burghez"* (codul stîngii este evident).

Scanned with OKEN Scanner

Horror-ul ritualic şi păgîn

Neîndoielnic, unul din momentele de altitudine ale ediţiei rămîne spectacolul cu piesa **Săptămîna luminată** de Mihai Săulescu, în interpretarea Teatrului Naţional din Cluj, avînd ca regizor pe Mihai Măniuţiu, iar ca scenografă pe reputata Doina Levinţa. Pornind de la credinţa împămîntenită la noi, că în săptămîna de după Paşti sînt închise porţile Iadului şi deschise numai ale Cerului, toţi cei ce mor acum – oricîte păcate ar avea – salvîndu-se de chinurile infernului, drama aceasta într-un act părea uitată (în pofida succesului ei la premiera din 1921, la Naţionalul din Bucureşti), pentru ca acum să cunoască o revenire la public extraordinară. Aflăm povestea muribundului ros de păcate şi remuşcări, cu sufletul încărcat de crime, tîlhării şi rele de tot felul, căruia mama vrea să-i grăbească sfîrşitul, spre a „apuca" această „Săptămînă luminată" şi a fi izbăvit de păcatele grele în frisoanele cărora se zvîrcoleşte. Totul se produce pe un fond de ritualuri păgîne, blesteme, bocete, măşti ancestrale, efecte demonice încornorate, de tip horror, la care se adaugă intensităţi acustice de mare forţă dramatică – realmente un arsenal extrem de divers şi bogat în nuanţe, de instrumente tradiţionale: cavale, tobe, ţitere, chimvale, toacă, clopote, buhaie, buciume, zurgălăi, beşici cu grăunţe, frunză, nai, talangă şi cîte şi mai cîte, dînd împreună o luxurianţă sonoră imposibil de descris.

Întreg acest arsenal de sunete, cult orchestrate în fundal, de etnomuzicianul Iosif Herţea (un expert în materie de reconstituire a muzicii vechi româneşti), conferă arhaitate emoţionantă imaginii scenice, dînd totodată amploare vocilor dramatice, în care cea a Malaniei Ursu se remarcă în mod deosebit, dar şi ale celorlalţi actori –Viorica Mischilea, Marius Bodochi, Miriam Cuibuş, Dorin Andone şi ceilalţi. Lumînările aprinse, riturile panice şi demoniacale, vergile, prapurile (de alungat „spurcaţii"), dansurile cu asprimi magice, învăluie ca o vrajă funestă gestul mamei, care preferă să-l omoare cu mîinile sale pe păcătosul fiu, spre a-l destina unei post-existenţe izbăvite, faţă de îngrozitoarele sale fapte pămînteşti.

Teatrul de cutie

(Luni, 16 mai 1994). Pariul pe care trupa de teatru experimental din Brno **Husa na Provazcu** (în traducere: **Gîsca pe frînghie**!) îl face cu spectatorul, este acela că subdimensionarea pînă la limita minimă cu putinţă a spaţiului de joc nu înseamnă şi limitarea puterii de expresivitate a actorului, ci dimpotrivă. Pretextul îl oferă licenţiosul şi controversatul roman al Marchizului de Sade, **Justine** (cu titlul de rezervă pentru această viziune novatoare **Necazurile virtuţii**), datat 1791, roman dezarticulat ad hoc şi recompus cu ajutorul a cinci interprete agere şi foarte mobile – care refac din frînturi chipul nefericitei eroine. Totul sau aproape totul în

Scanned with OKEN Scanner

limitele unei cuadraturi cu latura mai mică de un metru, unde discursul filosofic al libertinului Sade capătă rezolvări vizuale de mare surpriză, de la explorarea fizionomiei chipului la cea a mîinilor şi a picioarelor care se mişcă semantic, insinuant, tentacular, cunvulsiv, unduitor, nevrotic, gratuit-ironic, asumîndu-şi în coregrafismul lor astuţios cîteva elemente simple de recuzită şi marionete la îndemînă. Cutia neagră cu ecranul de nici un metru pătrat se dovedeşte a fi inepuizabil în efecte, îngroşări de tuşă, de voci, de frămîntări concupiscente – adevărată orgie de provocări vizuale, descriind splendoarea şi mizeria Justinei.

Teatru grotesc, ne-am fi grăbit să-l calificăm, dacă la conferinţa de presă ce a urmat regizorul Peter Scherhaufer, predecanul acestei trupe-şcoală, nu ne-ar fi oferit formula ce şi-o atribuie singuri: teatru neconvenţional, care „luptă" cu tot ce este comod şi „normal" (adică facil) în arta scenică, oferind mereu soluţii dintr-o dimensiune paralelă, neexplorată încă, la cea consacrată, instituţionalizată şi deci învechită. La un moment dat, una din interprete „uită" textul (simulează, evident) şi scena reluată de mai multe ori permite publicului să se recreeze, dacă vrea, pînă ce împricinata îşi va aduce aminte replica, dar ritmul se accelerează, îşi iese din minţi, totul se dezarticulează şi se răvăşeşte, se dezarticulează într-un absurd pur, amintind de scenele geniale ale lui Eugen Ionescu, şi asta de la o simplă replică omisă. Alteori, fizionomiile devin de o mobilitate atroce, textul e parodizat şi „tratat" în viziuni combinate, din care nu lipseşte o „mecanică" ludică a banalului, bine deprinsă.

Spectacolul s-a jucat în limba engleză, trupa din Brno fiind familiară multor mitinguri teatrale în lume – iar cupletele (cu iz brechtian) sînt susţinute în limba cehă. Nu au lipsit jocurile de cuvinte, unele chiar în limba română, stîrnind deliciul publicului, care a aplaudat minute în şir pe cele cinci remarcabile actriţe.

„Havel – personaj al propriilor sale piese"

Transcriu acum la repezeală cîteva pasaje din discuţia foarte interesantă purtată cu regizorul Peter Scherhaufer, autorul spectacolului **Justine**, pe care l-am întrebat de unde vine numele teatrului de **Gîsca pe frînghie**. Răspuns: *„Teatrul nostru s-a înfiinţat în 1968, în plină „primăvară de la Praga", şi vroiam atunci să facem ceva cu totul deosebit, avînd pe mînă doar sala de expoziţii a unei case de cultură din Brno, noi fondînd atunci o asociaţie deschisă de scriitori, muzicieni, artişti. Ne-a căzut atunci în mînă o carte cu 5-6 scenarii teatrale experimentale, pentru circ, cu acest titlu, datînd de la începutul anilor '20 şi avînd ca autor pe scriitorul Jiri Mahen. Ulterior a trebuit să-i schimbăm numele în* ***Teatrul pe frînghie****, dar după '89 am revenit la denumirea iniţială".*

Alteeva, acum, despre programul teatrului, evidentă fiind căutarea unui nou limbaj teatral. *„Sîntem în căutarea neconvenţionalului în teatru şi formula care ne-ar avantaja cel mai mult ar fi aceea de „teatru în mişcare". Plecăm de la*

Scanned with OKEN Scanner

texte care în mod obişnuit sînt ocolite, nu jucăm curent în teatre obişnuite, ci preferăm amenajări de teatru antiteatrale (în fabrici, biserici, închisori etc.), adică acolo unde lumea vrea să ne vadă. Nici actorii nu sînt expuşi convenţiei, la admitere trebuind să ştie să cînte la cel puţin două instrumente, să aibă o condiţie fizică excelentă şi să treacă prin 10 probe de jonglerie (de fapt, de dexteritate) care să le vădească mobilitatea. Ei ştiu că nu vor juca într-un loc fix, ci vor face cunoscute publicului toate unghiurile posibile de joc".

Povesteşte apoi cum au conceput cel mai anti-convenţional spectacol al lor, **Procesul maniei lui Shakespeare**, pornind de la ideea de a reţine ce „vede" publicul – din acţiune şi din spaţiu – cînd se joacă Shakespeare. *„Timp de 30 de zile am jucat cîte o piesă de Shakespeare, în fiecare zi, concepută ca o repetiţie, utilizînd diverse traduceri în cehă şi scriam de fiecare dată pe o tablă mare ce a plăcut mai mult publicului, la ce a reacţionat, la ce a fost atent, la ce s-a emoţionat. Am conceput astfel un catalog al lucrurilor cu receptabilitate asigurată şi am constatat cu surprindere că ele se refereau la spaţiu. Computerul a relevat că în primele12 reprezentaţii acest cuvînt spaţial făcea trimitere la tot ce e deasupra – cer, lună, stele, cosmos. Următoarele reprezentaţii, între care* ***Hamlet****, se concentrau pe ziduri, paravane, unghere, cetate, iar alte 12 făceau trimitere la biserici, gropi, hrube, morminte. Din aceste observaţii l-am reconstituit pe Shakespeare şi apoi l-am jucat o zi întreagă. Se spune despre noi că sîntem în stare să jucăm şi Mersul trenurilor şi chiar am jucat un atare spectacol, pornind de la ideea trenurilor vieţii noastre, ale generaţiei noastre, pe care le prindem sau le pierdem. Pe prim plan însă punem teatrul politic şi noi am fost cei care în '89 am chemat lumea în stradă, contribuind la izbucnirea Revoluţiei de catifea. Revoluţia nu ne-a schimbat programul şi refuzăm teza potrivit căreia, trăind în democraţie, nu avem nevoie de politică. Baza dramaturgiei e conflictul şi conflictul înseamnă politică".*

Interesant ce spune mai departe Scherhaufer despre experimentul cu **Oamenii lui Hamlet** în care celebrul erou era jucat de 8 actori, fiecare cu o altă versiune de traducere. *„Am constatat că fiecare aducea un alt Hamlet – fapt de natură să confere accente politice montării, deoarece fiecare din noi avem Hamletul nostru, depinde pe ce parte a baricadei ne situăm: există un Hamlet nebun, un altul incomod (la orice curte), intelectual, oportunist, şovăitor, uneltitor, etc. Shakespeare e mai dur decît îl traducem noi".* Un subiect inevitabil: ce mai face Vaclav Havel? Mai ţine minte că odată a fost dramaturg? *„După Revoluţie am regizat trei piese de Havel, interzise anterior. Părerea mea este că puterea l-a schimbat şi că acum opera se întoarce împotriva sa. Reacţia publicului o divulgă! Are el un eseu despre „micuţul" Gorbaciov, care – oriunde mergea – transpira, înconjurat de gorile. A ajuns şi el în aceeaşi situaţie. Puterea e un tigru: devoră totul. Havel face acum parte din piesele sale, e personaj în aceste piese. Asta nu înseamnă că nu rămîne un democrat, că nu ţine la democraţie..."*

Scanned with OKEN Scanner

Disperarea spre fericire şi... orgasmul comic

(Luni, 16 mai 1994, seara). Un spectacol elaborat, riguros construit de regizorul Dan Micu (era student cînd obţinea un premiu important, la Piatra Neamţ, cu **Lăpuşneanu**, în 1973, pus la IATC, absolut memorabil!), cu translaţii inteligente în contemporaneitate şi unde melancolice de poezie, l-a reprezentat **Vicleniile lui Scapin**, cu teatrul „Arany" din Budapesta. Montarea închipuie o trupă de azi, în care rolurile comediei sînt aduse în spatele scenei, în cabine şi în culise, cu un Scapin care „aranjează" demiurgic devenirea personajelor, plutind prin pasarelele podului. Il las acum pe regizor să-şi descrie propria viziune (una foarte comentată, de altfel): *„Este al şaptelea spectacol făcut de mine în Ungaria, în prelungirea unei experienţe extraordinare. S-a spus despre Scapin că e un personaj în materia căruia Molière nu a vrut să intre, lăsîndu-l nerezolvat. Spectacolul meu este în „căutarea" acestui nedreptăţit, „à la recherche de Scapin perdu", cel ce scapă printre degete oamenilor de teatru. Scapin este un artist profesionist, iar momentele sale de singurătate sînt mai sugestive decît cele în care conversează. Era nevoie deci de un alt Scapin în scenă, care să dubleze prin comic tristeţea personajului titular, iar acesta este Sylvester. De asemenea, personajele „tinere" sînt ratate, de obicei, fiind povara oricărei regii, în piesele lui Molière. Ori pe mine m-a interesat şi reabilitarea lor, cu disperarea ce o nutresc spre fericire, inclusiv „orgasmul" lor, comic, evident..."*. Spectacolul – „textualist" – este unul al repetiţiilor, descriind felul în care actorii ştiu să devină ei înşişi personaje. Valiza de campanie a actorilor devine, în final, obiectul unei extraordinare aventuri comice, dînd iluzia penitenţei.

Ocheadă prin culise

Printre invitaţii la Festival, am remarcat prezenţa a doi oaspeţi englezi, vorbind destul de bine ...româneşte. Este vorba întîi de Alison Sinclair, admiratoare a teatrului românesc (şi al lui Silviu Purcărete, cu deosebire) şi autoarea montării cu **Procesul** la T.T. *„Este al doilea festival la care particip şi-mi place aici atmosfera, cu totul deosebită de a altor festivaluri, unde trupele nici nu apucă să se vadă bine între ele. În plus, aici oamenii de teatru se cunosc mai bine, discută între ei, leagă viitoare colaborări"*. Cu Joe Mc. Williams, celălalt englez, s-a cunoscut aici, la Piatra Neamţ. El vine de la Manchaster University, unde e student în ultimul an şi pregăteşte o dizertaţie despre specificul teatrului românesc – dramaturgi, regie, actori, management. De unde ştie aşa bine limba noastră? Cîteva luni a funcţionat ca angajat în misiune de ajutorare, la o casă de copii din Suceava. *„România, pentru mine, e o ţară plină de surprize – îmi spune. Am revelaţii aproape la fiecare pas, oamenii sînt comunicativi, iar lumea teatrului este originală, mult diferită de cea engleză"*. Culmea este că atunci cînd s-au cunoscut

Scanned with OKEN Scanner

(eram de față), Alison și Joe și-au vorbit destule fraze în românește, pînă să se dumirească de faptul că sînt (totuși) englezi. Tot cu prilejul Festivalului, a apărut publicația de uz intern „Heautontimorumenos", cuprinzînd materiale informative, declarații, interviuri, flash-uri – toate în răspăr – cu participanții. O șarjă prietenească se referă la cronicari: *„Foaie verde multe foi / Faini îs criticii la noi! / Verde șprit de kiwi acru / Cei mai cei sînt cei din teatru. / Și iar verde ciritei / Ce s-o fi-ntîmplat cu ei?! / Că nici vin, nici depeșează / Jale mare se așază / (Refren) Ce s-o fi-ntîmplat? / S-o fi supărat, / Sau nu i-or chemat / Sau n-or fi aflat?"* (aluzie la prezența destul de ștearsă a cronicarilor consacrați la manifestare, N. Scarlat nepunînd mare preț pe prezența lor).

Educația ca dresaj și degenerescențele secolului

(Marți, 17 mai 1994). Umbra lui Eugen Ionescu plutește deasupra spectacolului cu **Partituri frauduloase** de Matei Vișniec, realizat la **Thèatre de l'Iris** din Villeurbanne, Franța, nu numai pentru că regizor (Philippe Clement)și interpreți sînt familiarizați cu piesele regretatului actor al **Rinocerilor**, dar și pe motiv că despre Matei – evadatul din generația poetică '80 – se spune mereu mai serios că i-ar moșteni ironia acerbă și chiar mecanismul de adîncime al teatralității, posibil să devină un „Ionescu al II-lea". Piesa de față s-a născut printr-o colaborare neliniară între autor, director de scenă și cei cinci actori ai unui teatru ce-și are sediul într-un cinematograf de cartier. În doar cinci săptămîni, Vișniec a ieșit din această experiență cu un scenariu total schimbat decît cel cu care venise, iar interpreții au intrat în posesia unei parabole de acută actualitate, privitor la educația din școala de ieri, de azi, de mîine, care livrează vieții acei „barbari", cum spunea cineva, împînzind-o de stereotipuri și conștiințe confuze, învălmășite, datorită voinței de supunere oarbă din partea profesorilor, care cultivă cu voluptate cinică gustul pentru obediență și frică, strecurată adînc în oase. Intrarea în lume a acestor siluete „dresate" în spiritul tradiției, retardate, oligofrenizate înainte de a-și fi ocupat locurile în social, nu fac decît să le predispună masificării și comunizării. În ce direcție? Spre stînga, spre dreapta, oriunde o vor lua – susțin polemic actorii francezi și Vișniec împreună cu ei – vor arăta gata falsificați, plictisiți de automatisme, cu gesturi fixe, înclinați să fabrice un cult șefului, zîmbitori fără motiv, buimăciți de conversații anoste.

„Lecția" ionesciană capătă astfel o reluare și o continuare. Turma conștiințelor uniformizate nu ar fi singurul pericol care paște lumea noastră, mai grotească decît ea și mai morbidă fiind hermafrodizarea și proliferarea incerților sexuali, ca apogeu al degenerării umane. Spectacolul nu se încheie însă cu întîlnirea dintre două asemenea ființe copleșite de o iubire echivocă, ci continuă într-un azil de bătrîni și alienați, unde în Marea Incoerență finală, dirijată de Sora Șefă, eșuează o inconștiență de mult colonizată, sterilizată în comun, de obște.

Scanned with OKEN Scanner

Spectacolul contează pe mobilitatea actorilor în compoziții succesive, dar și pe instinctul absurd, dobîndit cu ochi critic, în contact cu deșănțarea senină a lumii post-moderne, în curs de globaliazare inconștientă.

„Patimile mele cîini îți vor fi"

Yoshi Oida, actor și regizor japonez, elev și colaborator, o vreme, la Paris, al celebrului Peter Brook, este autorul unui spectacol de mari tensiuni liniștite sau de lungi momente de liniște încărcate de tensiuni emoționale, intitulat **Komatshi**, pe un scenariu de Claus Bieget, la Meta Theater din München – Germania (pentru a doua oară în Festival). Intrăm, grație acestei montări, în fascinanta lume simbolică a teatrului Nô, printr-o poveste de dragoste datată prin sec. XI-lea, între o poetesă de *„o frumusețe coborîtă din aștri"*, Komatshi, și un tînăr cavaler ale cărui insistențe nu capătă o replică pe măsură. Lumea reală își amestecă – în seninătatea alpină a munților – siluetele cu cea a spiritelor, o bătrînă preoteasă veghează zbuciumul în blestem al *„nefericitei aducătoare de vreascuri și fructe"*. La ea găsesc promisiunea păcii spiritele tulburate ale lui Komatshi și iubitului ei amînat, eliberarea producîndu-se prin chiar spunerea poveștii triste. Ceea ce urmează este un straniu dans al captivității, Komatshi fiind legată de iubitul ei prin disperare, ură, compasiune, dorință – ceea ce numai ritualica fixă Nô le poate împreuna, fără cuvinte, ci prin semantica sugestiei. Un ritual al apei va face posibilă comunicația între lumi doar aparent separate (fapt ce nouă, europenilor, ne-ar aduce aminte de mitul lui Orfeu și al Euridicei sale cu chip nevăzut) – totul învăluit într-o melopee, cu sonorități care pur și simplu ne absorb într-o dimensiune necunoscută, ascunsă, a ființei. Cu muzica „elaborată", incantatorie, în stil clasic japonez, de Dieter Trustedt, dar și cu recitativele unduite – adevărate haiku-uri coregrafice – traduse în mare parte în românește (grație actriței Ulrike Dopfer, originară din Sibiu), am trăit lungi clipe de transă.

Cohorta și cantina

(Miercuri, 18 mai 1994). Pe ideea incompatibilității dintre lumea americană și cea europeană, care determină însă în mod paradoxal o perpetuă nostalgie a uneia pentru cealaltă, pe ambele maluri ale oceanului, se bizuie spectacolul **Dorința de a deveni indieni**, cu „R.s. 9 Studio" din Budapesta, care pleacă de la scrierea lui F. Kafka **America, America**. Montarea mi s-a părut accentuat tezistă și face o bună impresie celor ce vor să domolească emigrația „dincolo", mai ales din Estul scăpat din lagăr, spre mirajul lumii americane. Goana spre Oklahoma e pregătită de un arsenal al tentațiilor pentru omul bătrînului continent, care încă e marcat de frica sovietizării, dar care – susțin realizatorii

Scanned with OKEN Scanner

unguri – nu vor scăpa nici acolo de cuvîntări politice ipocrite, aplauze, socluri, bucurii false, halate, reclame, uniforme şi chiar... supa de cazan, căci spectrul cohortizării şi cantinizării pluteşte peste tot în lume, inclusiv în plină civilizaţie de consum. Tendinţa de a deveni „indian" are aici o conotaţie ironică evidentă, ca replică la nomadism, dar şi în sens de autohtonizare, de acomodare la indigenii „de pretutindeni", care îşi aseamănă felul de a fi prin tristeţe şi resemnare. Cu multe songuri plăcute din anii 20-30, mult consum de pantomimă – uneori cam steril, dacă nu modelînd o idee dogmatică – şi multe aluzii cam forţat „de stînga", spectacolul rămîne o curiozitate ce animă sentimente contradictorii. Chiar aşa, de ce s-or fi supărat aşa tare cei de la „R.s. 9 Studio" pe americani?

O ipoteză, pur şi simplu

Dacă la ediţia '92 observam o tendinţă, la mare parte din trupe, spre post-experiment, o ardoare a novatorismului, înglobînd încă pasiunea pentru ecourile avangărzii, în teatru; dacă la ediţia '93 asistam la o absorbţie marcantă pe care teatrul o suporta din partea coregrafismului, a mişcării unduit-plastice a baletului, cu eleganţa sa ritualică şi hedonistă; la această ediţie, în schimb, remarc în mod deosebit întoarcerea teatrului la matca sa originară, spre resursele sale gestuale sau de intensificare a emoţiilor, utilizate în spirit nou, prin explorarea sensibilităţii de adîncime a actorului. Un simplu respiro, înaintea jumătăţii a doua...

O revoluţie galantă

(Miercuri seara). Momentul de vîrf al festivalului, evoluţia celebrului Piccolo Teatro din Milano a stîrnit reacţii contradictorii – mulţi au fost entuziasmaţi, nu puţini au strîmbat din nas (mai ales oamenii de teatru), susţinînd că se aşteptau la (cu mult) mai mult, mai ales că italienii au venit cu garnitura lor a doua (dacă nu cumva a treia, „ucenicii"!). Personal, am încercat să mă detaşez de opiniile foarte tranşante, încercînd să receptez fenomenul şi să pătrund în spatele acestei instituţii legendare, despre care îmi plăcea să-l ascult pe George Banu, la Europa Liberă, cum îi comenta montările. Spectacolul de acum, cu **Teatrul comic** de Carlo Goldoni, e realizat cu ultima promoţie de tineri actori ai şcolii care funcţionează sub conducerea marelui regizor, *il mago* Georgio Strehler. Neîndoielnic, textul este unul din cele greu de adus în scenă, nu atît pentru formula „teatrului în teatru" pe care o presupune, ci mai ales datorită conflictului doctrinar despre arta comediei (şi a actorului), despre renovarea teatrului şi sursele aristotelice ale acestei atitudini regenerative, nu din afară, ci din interiorul acestei arte. Căci spectacolul astfel „citit" descrie nimic altceva decît o „revoluţie" a modernităţii – cu tot ce are ea stereotip şi pletoric în reflexe: haosul care

Scanned with OKEN Scanner

încercuieşte mirajul libertăţii, dar şi nostalgia după ce a fost resemnare şi confort al „liniştii"; exagerări furibunde şi retractări; semeţii şi spaime, improvizaţii şi citate, isterii şi manipulări, diversiuni şi repetiţii false care amestecă scena cu sala. „Revoluţia" – cu tot cu sufleuori şi măscărici (cei cărora li se „mişcă" pe faţă masca!) – îşi riscă noul cod în afara normei galante, prea „obosite" şi greoaie, împovărînd mişcarea actorilor, obişnuiţi cu cel vechi şi manierizat, cod demolat după zeci de „nu"-uri (un fel de „jos"-uri) rostite sever. Deoarece toate revoluţiile au în culisele lor un regizor, misiunea lui Orazio vizează „noul comic" (sau noua „democraţie" comică), după ce l-a studiat atent pe cel retrograd, dinainte (*„pentru a crea trebuie să studiezi"*) şi l-a descompus în mişcări încetinite. Căci orice revoluţie, mai ales în artă, presupune, vorba lui Kundera, răvăşirea a tot ce a fost şi reaşezarea lucrurilor „altfel" (restauraţie?). Se confirmă încă o dată că revoluţiile adevărate, cele mai acerbe, se comit savant, ocult, în interiorul unui sistem plicticos de totalitar (în toate previzibil) şi reacţionar, în interiorul teatrului lumii.

Actorii conduşi de regizorul Enrico D'Amato – un soi de adjunct sau „mînă dreaptă" a lui Strehler, au fost strălucitori, sinceri şi de o simplitate derutantă de a juca (mi-am amintit de un sfat dat, odată, de Ciulei, spunînd că în teatru simplitatea iluminează spectacolul), avînd ştiinţa elaborată a clasicei **Commedia dell'arte**, din momentul apogeului ei, înaintea anihilării de către teatrul baroc. Şcoala de teatru strehleriană este specializată de altfel într-un soi de arheologizare a teatrului şi reconstituirile sînt experte în domeniul popularei modalităţi, cu rădăcini în evul mijlociu, textul estetizant şi doctrinar al lui Goldoni devenind un argument ideal acestui efort de rigoare. Scenografia e dominată de grafia impunătoare, cu colonade monumentale, a teatrului clasic, sigur pe el şi sapienţial, senin, atoateştiutor, rece, stabil şi disponibil, pe scena căruia viaţa se revarsă în accese de rivalităţi ideatice şi retorisme. Prezenţa în festival, între specialişti, a acestui teatru-laborator ar fi trebuit privită cu mai multă atenţie, spectacolul – cu tenta sa de eseu, dacă nu de curs universitar asupra unei pagini de aur din istoria scenei – respirînd detaşarea nuanţat-ironică a perspectivei post-moderne. Dacă există un film al acestei montări aş vrea nespus să-l revăd...

„Teatrul ne apără de frigul acestei lumi"

Redau acum cîteva pasaje interesante de la conferinţa de presă a trupei italiene şi din expozeul regizorului Enrico D'Amato: *„Sîntem pentru a doua oară în România, în urmă cu 20 de ani teatrul nostru prezentînd la Bucureşti* ***Arlechino, slugă la doi stăpîni****. Spectacolul cu* ***Teatrul comic*** *e o piesă de absolvire (dată în iulie, anul trecut), pentru o promoţie a şcolii de teatru conduse de Strehler. Aceasta este prima ieşire în străinătate a tinerei trupe, motiv de satisfacţie pentru ei şi pentru noi (...). Această scurtă comedie a lui Goldoni este o prefaţă la 16 comedii pe care le-a scris, fiind un mic tratat despre teatru. Pentru oamenii de*

Scanned with OKEN Scanner

teatru e un fel de ecran pe care se proiectează o întreagă experienţă teatrală, dar şi realitatea văzută prin lentila sa (...). Spectacolul este o reacţie fundamentală faţă de teatrul lui Goldoni şi totodată într-un raport ironic şi critic faţă de ***Arlechino, slugă la doi stăpîni****. Se naşte din improvizaţie colectivă; improvizaţia nu este happening, căci presupune o bază solidă de cunoştinţe prealabile (...). Teatrul e un mic loc plin de căldură în care ne apărăm de frigul acestei lumi (...). Piesa e destinată oamenilor de teatru – ei se distrează mai mult decît publicul de rînd, savurînd comentariul nostru (...). Noi nu avem un repertoriu; noi facem spectacole pentru noi (narcisiace – îmi notez pe margine) şi apoi le reluăm pentru public. Nu excludem improvizaţia, în funcţie de reacţia sălii. Publicul românesc e unul bun, receptiv şi înţelege lucruri subtile, care privesc teatrul, în intimitatea lui. Iar acest spectacol poate risca să rămînă în gol, dacă nu e înţeles, oferind posibilitatea de a „spiona" actorul cînd nu mai e actor, cînd pur şi simplu munceşte ca să producă ceva. Publicul vede doar ceva ce a devenit surîs, uşurătate, armonie, frumos. Este de altfel o curiozitate sadică, azi, să te uiţi pe gaura cheii, în intimitatea actorului. Sigur, un actor mare nu se poate şti niciodată cine este (...). Goldoni a fost redescoperit în Italia, graţie lui Strehler şi Visconti. Era considerat un actor de epocă, perimat, boem, greoi. În realitate, spectacolele făcute de Strehler au dovedit un Goldoni comparabil cu Cehov (în* ***Trilogia călătoriei****, de pildă), (...). Încercăm, la şcoala condusă de Strehler, să realizăm o antropologie a teatrului european, căutînd absolut toate mărturiile care au creat o experienţă în domeniu. Asta fără a cădea în ideologie, pericol ce ne paşte ori de cîte ori discutăm lucruri teoretice, ci încercăm să intrăm în „demonstrarea" personajului în chiar practica teatrală. Acest sistem al lui Strehler a fost acuzat de eclectism, cehovism, brechtianism. Prin studiu însă se capătă autonomia de stil. Goldoni dorea şi el să teoretizeze, dar în practică demonstrează o dragoste sfîşietoare pentru teatru (...). Cursul nostru durează trei ani, cu examene lungi şi severe. În fiecare an e studiată o personalitate din practica teatrului (în anul trei, de pildă, l-au studiat fără prejudecăţi pe Stanislavski), spre a dovedi ce au în comun maeştrii teatrului. Concluzia: operele se diferenţiază ca produse, dar principiile rămîn aceleaşi (...). Aceste festivaluri, cum este şi cel de la Piatra Neamţ, sînt necesare şi importante pentru apărarea prestigiului teatrului, riscînd aventuri unice în favoarea actorilor, prin a vedea şi compara experienţe diferite".*

Am mai aflat că trupa milaneză a făcut o vizită la ATF din Bucureşti şi a rămas mirată de ce înţeleg teatraliştii noştri prin *„commedia dell'arte"* – în sensul că „e posibil, deşi aşa ceva nu a existat..."

(Joi, 19 mai 1994). După numărul fax-urilor şi telefoanelor care asaltează teatrul, în ultimele săptămîni, solicitînd tot felul de amănunte tehnice şi recuzitiere, eram curios peste măsură de evoluţia interpreţilor de la Scena Plastyczna din Lublin, cu spectacolul **Umezeala** avînd ca autor chiar fondatorul şi directorul trupei, Leszek Madzik, spectacolul datînd din 1978, dar reactualizat şi periodic dus pe diverse rampe ale lumii (la Paris, în 1993). Este vorba de un experiment la

Scanned with OKEN Scanner

limita între plastică şi teatru, mai apropiat de sfera artelor vizuale, totuşi, prin sugestii de lumini, cote revărsate de întuneric, siluete suspendate, doar jumătate expuse vederii, sugestia substanţelor primordiale ale lumii, toate condensate într-un tablou oniric de nici jumătate de oră. Un tunel negru, de coşmar, include spectatorul în această viziune asupra totalizării morţii şi vieţii, în care orice foşnet sau dîră luminoasă dilată emoţia, redîndu-i îndrăzneala originară. Întunericul este atît de bine „preparat", încît minute bune după spectacol te crezi ieşit dintr-o transă.

Ipocrizia cinică a urmaşilor

Omagiul adus în Festival marelui dramaturg Eugen Ionescu, de curînd dispărut – ultimul mare geniu al românilor, pe care (ca şi pe alţii) trebuie să-l împărţim cu francezii – a aparţinut teatrului „Luceafărul" din Chişinău şi regizorului Mihai Fusu, una din personalităţile scenice din Basarabia, preocupate programatic de modernitatea teatrului. **Macbett**, una din ultimele piese ionesciene (scrisă în 1972) este şi printre cele mai dificile texte ale sale, ca exegeză în sine şi în contaminaţie cu **Machbeth**-ul shakespeareian (discuţia putînd porni chiar de la deosebirea consoanelor din titluri). Dincolo de temeritatea opţiunii, Mihai Fusu îşi asumă o interpretare directă, abruptă, fără complexe, a scriiturii, mergînd pe un fond poematic de fundal ce creează ecou de comentariu întregii tensiuni. Personajul tragediei lui Shakespeare e trecut prin angoasa onirică ionesciană, prin absurdul sfîrşitului de secol (*„în irealitatea în care trăim, numai moartea ne pare reală, naturală"*), iar spectacolul de faţă mai are de argumentat simbolurile piesei, prin conotaţiile pe care le dă, în acest ultim deceniu al secolului, nesăbuita boală a puterii, ca principal motiv al ratării libertăţii. Mihai Fusu face din **Macbett**-ul lui Ionescu un pandant al tiranilor secolului, cărora le subliniază, concentrat, demonismul şi ipocrizia cinică (în a se da de folos mulţimii). De altfel, cinismul şi brutalitatea – pînă la ferocitate – constituie dominante ale acestui spectacol aspru, dar fluent şi bine articulat, pe seama căruia rezervele s-ar referi doar la unele stridenţe de costumaţie şi la decalajul de înţelegere a rolurilor între interpreţi. Montarea, în tonuri grave, e una de ţinut minte.

Utopia răbdării

(Joi, 19 mai, seara). Incontestabil, viaţa teatrală a Chişinăului a fost bine reprezentată la acest festival şi, aş risca să afirm, la înălţime, cu deosebire de Teatrul de Buzunar (în colaborare cu Teatrul Naţional), care la ediţia '93 lăsase o impresie deosebită, printr-un spectacol absolut remarcabil, plastic şi coregrafizat, cu **Legături primejdioase**. De data aceasta, trupa ambiţioasă – îmbogăţită şi cu o actriţă cu forţă expresivă, şcolită pe Dîmboviţa – este vorba de Adriana Trandafir –

Scanned with OKEN Scanner

a adus în atenție dramatizarea celebrului roman **Un veac de singurătate** de Gabriel Garcia Marquez, autor considerat cu o vogă în cădere (poate și datorită prieteniei sale cu Fidel Castro). Spectacolul regizat de Alexandru Vasilache distribuie narațiunea pe două planuri – unul „realist", al eșecurilor acțiunii, și un altul „mitic", proiectat pe un ecran, cu planuri amplificate, pe care siluetele capătă supradimensionări, în funcție de legenda pe care și-o creează. Montarea are ritm, un ritm de o austeritate aparte, are forță dramatică, prin conceperea unui cor volant, cu măști, care mistuie obsesiile personajelor, conferind o notă epopeică întregii construcții, plus o trăire densă, frenetică, pîcloasă și intens genuină. Intervențiile acestei mase în mișcare convulsivă au ceva funest și sălbatec, o sonoritate pustie pe care nu știu care din teatrele noastre ar mai putea-o face.

Povestea neamului Buendia și a locului uitat de Dumnezeu, numit Macondo, poate fi însă o parabolă pentru multe existențe înstrăinate în izolare pe pămînt, pendulînd între exilul spre nicăieri și utopia răbdării, a rezistenței în timp, ce se dovedește a fi vană. Spectacolul este dens și bine limpezit ca scenariu, dînd senzația privitorului nu neapărat că răsfoiește încă o dată romanul încununat cu Nobel, ci că și-l aduce acasă. Pe rînd, actorii rup anonimatul măștilor, pentru ca – după susținerea partiturii – să se refugieze în ele, persecutați de destin. Meditația realizatorilor se concentrează pe acest frison al poverii hybris-ului și la felul de a îndura „cu veacul" al românilor din Basarabia.

Un fermecător exercițiu ludic

(Vineri, 20 mai, dimineața). Toate edițiile de pînă acum ale festivalului, cu excepția celei din '92, au avut ca invitat constant și consecvent Academia de Teatru și Film din București, care de această dată a venit cu spectacolul **Peleș Împărat** de Iorgu Caragiali, text niciodată jucat, descoperit în 1987, din întîmplare, într-un vraf de manuscrise, la Biblioteca Academiei. Scris pe la 1870, reluînd o temă de circulație folclorică, vehiculată – iată – și la noi, aceea a Cenușăresei (temă consacrată, se știe, de basmul lui Charles Perrault), vodevilul acesta devine un pretext pentru echipa de studenți din anul IV, condusă de Grigore Gonța, Alexandru Lazăr și Paul Chiribuță, pentru o punere în scenă alertă, tinerească, fermecătoare prin prospețime, în care povestea se preschimbă în comedioară, aceasta devine feerie bufă, iar feeria se revarsă în exercițiu ludic de cea mai lejeră condiție. Tocmai acest amestec de coduri și specii face montarea greu de clasat, dar cu o risipă de fantezie remarcabilă, din care nu lipsește joaca de-a magia, de-a „bibanul", de-a fanarioții, de-a „prințișorul"(!!), de-a bîlciul, de-a Țarigradul, spre care rîvnesc cadînele dîmbovițene, de-a nunta, de-a moravurile lumii de azi – și, bineînțeles, „cînticele", cu oftaturi de inimă albastră și chiote fistichii, ori romanțe languroase. La un moment dat, jocul se mută la (ce credeți?) „paralele inegale" (o șotie à la Gonța), ținute zdravăn de băieții trupei, unde două personaje dorm, se

Scanned with OKEN Scanner

ceartă, se lamentează, se caută nurliu, spre deliciul sălii, care e fermecată de ingeniozitatea în sine a momentului. Regia explorează secvența exact cît trebuie, fără să cadă în desuet sau manieră, știe cînd să se oprească, spre a născoci o altă „năzdrăvănie". Place tocmai acest aer firesc, destins, fără nimic afectat sau greoi, al lucrului în echipă, în care fiecare strălucește, grație vivacității celorlalți.

Cei 22 de studenți reprezintă prima promoție integral pregătită după Revoluție, sînt „făcuți" să nu aibă complexe de institut, alcătuind un nucleu care s-a mai remarcat deja la festivalurile de la Budapesta, Casablanca și Izmir, cu **Farsa Cocoșaților** (în colaborare cu T.T.). Ar vrea să rămînă o viață împreună...

Iarăși o ocheadă prin culise

Ce vor face studenții basarabeni, absolvenți ai Academiei de Teatru și Film din București? Cei șase aflați în această situație au declarat la o conferință de presă că nici nu vor să audă să se întoarcă „în CSI", fetele fiind în curs de a se căsători. Tuturor le-a dispărut accentul specific (abia se mai cunoaște și la actorii din Chișinău). Tot din rîndul studenților bucureșteni, Ovidiu Cungea (blond, poartă ochelari cînd nu e în scenă, aer studios) anunță aici că vrea să înființeze o companie particulară cu restul absolvenților care nu vor veni la T.T. *„E păcat să ne despărțim și să nu rămînem uniți. Numai spiritul de echipă ne poate salva în fața infatuării boșorogilor din teatrele bucureștene, care nu ne văd cu ochi buni..."* Disputa între generații e acerbă și ea îi sperie pe amfitrionii T.T.-ului, care au și reperat cîteva nume.

Păpușarii din Vandoeuvres (Elveția), de fapt soții Tina și Michel Perret-Gentil, au sosit la Piatra Neamț într-un pitoresc automobil de epocă, model anii '40, cu care au făcut senzație. La geam atîrnau, înșirate pe sfori, păpuși și recuzita de circ ambulant, micul teatru putînd să dea spectacole aiurea, oriunde poposește. A fost creat în 1973, în India, nu neapărat din contaminație cu arta indiană, ci pentru că „așa a fost să fie" (cei doi soți s-au cunoscut acolo!), explică Perret. Au prezentat un spectacol care i-a descumpănit pe mulți prin simplitatea sa, **Circus ad libitum**, interpretat în latină și cu acompaniament de acordeon. O oră de umor și dexteritate cu Pannalal's Puppets...

Teatrul alternativ

Des abordat, subiectul „teatrului alternativ" a fost unul aproape obsedant în colocviile acestei ediții a Festivalului de la Piatra Neamț. Cu atît mai mult cu cît din cele12 trupe venite din străinătate, 8 s-au considerat public aparținînd acestei formule de teatru, care o sfidează pe cea oficială, subvenționată de stat și deci „controlată", „orientată" într-un fel sau altul, supravegheată repertorial și

Scanned with OKEN Scanner

managerial, determinată în final să facă necesare compromisuri, inclusiv gustului mediocru al publicului, spre a-i da impresia că-l „distrează", că-l răsfață. Modul arbitrar în care Andrei Șerban a fost îndepărtat de la conducerea Teatrului Național este grăitor. Or, teatrul alternativ își asumă libertatea de a inova, de a căuta pe cont propriu rostul teatrului, de a refuza facilul, bulevardierul, falsul trăirii, comanda ocazională, comercialul și, cu deosebire, moda concesiei de consum. Majoritatea acestor idei programatice sînt îmbrățișate de trupe sau companii particulare, gata să joace oriunde și orice este valoros, dificil de valoros, cu actori tineri și foarte tineri, nutrind ambiția nebună de a înfrunta zone estetice inaccesibile. Avantajul (ori titlul de mîndrie) al festivalului stă în a fi pus pe picior de egalitate teatrele „de stat" și pe cele alternative, într-o confruntare comunicativă fără inhibiții publicitare inutile.

Din păcate, teatrul românesc nu deține o tradiție în sfera teatrului alternativ, cum este conturată prin alte părți. Și asta, cred, din două motive: existența unor puternice teatre de stat, care acceptă și ocrotesc, în chiar sînul lor, ideea inovației, încurajînd spectacole de factură hedonistă, de pură doctrină regizorală, ieșite din tipare; frica încă mare de a risca pe profituri proprii, oricum modeste, într-o profesiune boemă, obișnuită cu subvenția bugetară, oricît de mică, dar sigură. Încercările teatrelor „Levant" sau „Masca" de a merge pe o formulă răzlețită, s-au izbit de impedimente nenumărate. Deși cauza lor s-a impus și rezistă.

Înțelepciunea păsărilor

(Vineri, 20 mai, seara). Teatrul „Țăndărică", un obișnuit și el – pînă la Revoluție – al festivalului de la Piatra Neamț, nu și-a dezmințit faima, propunînd de această dată **Adunarea păsărilor** (Mantic utair), după scrierea cu același nume a unui autor persan din sec. XII, Farin Udin Attar, despre care se spune că ar fi trăit 114 ani! Pe același text, în 1979, Peter Brook și Jean-Claude Carrière realizau o propunere dramatică la Paris, la „Cloître des Carmes". Păpușarii noștri, dirijați unduios de regizorul Cristian Pepino, au creat un spectacol melancolic și nuanțat, sugerînd nu numai înțelepciunea păsărilor, ci și precaritatea existenței zborale, aidoma oamenilor meditativi și intens urgisiți din finalul acestui secol, în sensul precarismului studiat ca atare de Gianni Vatimo și al teoriei sale asupra post-modernității. Adăugînd sensibilitatea pe care mînuitorii o pun în joc, spre a da expresivitate pliscurilor ornitofage, ca și alternarea scenelor de tandrețe cu cele de atrocitate (furtunile în larg, lupta pentru supraviețuire, viața în cîrd, resemnarea în postura de pradă), avem imaginea acestui univers de semne, așternut cu rigoare și virtuozitate, deși uneori sterilă. „Țăndărică" rămîne „Țăndărică", un teatru ce și-a creat o estetică a sa și o discreție a performanței.

(Vineri noaptea). Despre recitalul **Astă-seară: Lolablau**, de la Teatrul Evreiesc de Stat din București, o las să-l comenteze pe protagonista sa, apreciata actriță Maia Morgenstern (despre care aflu că a întîrziat un turneu în Grecia, pentru

Scanned with OKEN Scanner

a veni la festival): *„Mă aflu la Piatra Neamț în semn de solidaritate cu Nicolae Scarlat, onorîndu-i invitația. Știu greutățile și amputările de subvenții prin care trece festivalul de aici, proiectul său fiind pe punctul de a se prăbuși. Mai este vorba de o punte pe care o restabilesc, după ce am plecat de la Teatrul Tineretului, cu multă amărăciune în suflet. Felul în care am fost întîmpinată a refăcut dragostea mea pentru el. Țin mult la acest spectacol și am lucrat un an de zile pentru că trebuie să vă spun că pînă să-i cînt songurile mă consideram o afoană".* (N. ns. Maia recreează destinul unei celebre cîntărețe de cabaret, evreică, fugită din Austria peste ocean și supraviețuind în frivolitate marii conflagrații mondiale). Lucrul cu regizorul Alexandru Dabija a avut darul de a cauteriza tot ce era tendință ușuratică, menținîndu-se într-o zonă în care evreul nu se victimizează, ci își asumă orgoliul nepăsării cu care a și rezistat în timp. Replica Lolei: *„Nici măcar nu știam că a existat Dachau"*, ea fiind absorbită de aventura Americii, spune totul despre felul în care a trecut nepăsătoare peste tragedia războiului. Chiar nu a știut nimic? Vrea să spună, cred, că prea sîntem copleșiți de problemele individuale, ca să mai vedem ce orori se pot întîmpla la un pas de noi. Andrei Șerban obișnuia să spună că, de fiecare dată cînd jucăm, să ne punem întrebarea: *„De ce mă aflu eu acum în scenă? – o întrebare de natură să te răscolească și să te activeze. Pentru o secundă ești chemat să duci mai departe flacăra aprinsă a rostului teatrului".*

Suprarealism de la naftalină

(Sîmbătă, 21 mai). Un spectacol controversat a furnizat Noua Universitate Bulgară din Sofia, care a făcut din textul piesei **Părinți teribili** de Jean Cocteau – considerat „normal", liniar și jucat de obicei în manieră bulevardieră, cu succes de casă asigurat – unul gîfîit-suprarealist, cu incoerențe oniriste sau de dragul epatării, ținînd cont de biografia lui Cocteau însuși, adoptînd personaje ieșite parcă din Chirico, Dali sau Victor Brauner al nostru. Pe realizatori, zvăpăiați de avangardă, aproape nu-i interesează că numele notorii ale acestei mișcări moderniste finale erau copii teribili, agreați de partidul comunist, nici că are o estetică perimată, greu de actualizat. Nucleul din jurul regizoarei Vaskresia Vicharova realizează, cred, un suprarealism cum nu se putea vedea nici în zilele lui bune, în care incongruența textului e la loc de cinste, alăturată recitativelor anarhice, scenelor în dezordine savantă, machiajului dens, plus crispări artistice, despuieri și insinuări impudice, accelerări de text prin suprapunerea replicilor și a vocilor, efecte cinice de alienare sau pur olfactive (sala e năpădită la un moment dat de damfuri acide), frazări vocalizate, accese posesive, traume și isterii instrumentale de nedescris. Șocul nu e însă pe măsura risipei de combustie, deoarece azi asemenea imagini, scoase de la naftalina esteticii, sînt de domeniul banalului. Aflu că e vorba de exercițiul unei școli de teatru particulare, cu o programă de studiu silitoare cu avangarda teatrală. Spectacolul e „trăznit" și se reține ca o curiozitate.

Scanned with OKEN Scanner

Între disciplină şi instinct

(Sîmbătă seara). Montarea cu **Woyzeck** de Georg Buchner se bizuie pe colaborarea Teatrului Naţional din Tîrgu Mureş cu Teatrul Pygmalion din Viena, cel din urmă oferind regizorul - Axel Bagatsch şi pe interpreta rolului Marie, pe numele ei Maria Schreiber, care îşi spune partitura într-o română plăcut sucită, făcînd uz de nurii nelimitat dezgoliţi. Cei doi (mă documentez) sînt nemţi, de fapt, şi studenţi ai regizorului austriac Tino Ceiruş, amîndoi fiind la prima lor experienţă teatrală profesionistă. Tînărul regizor introduce în scenă incinta luminoasă a unei piramide transparente, care devine un loc al purificării morale, convertibilă în rezervă de spital de campanie sau capelă gotică. În rest, dezvoltă corect psihologiile interpreţilor, cu deosebire a colegei sale, care face din Marie o destrăbălată hormonală, obsedată sexual, de o sălbăticie agresivă şi posesivă; iar din Woyzeck, interpretat cumpătat de Mihai Gingulescu, un soldat ce vorbeşte despre sine la trecut, ca despre un mort – un soi de „zombi", ezitînd între disciplină cazonă şi instinct, omorîndu-şi iubita spre a-i potoli perseverenţa în păcat. Spectacolul este interesant în rigoarea elaborării şi limitele pe care singur şi le impune, fără să-mi poată dizloca din memorie montarea cu aceeaşi piesă, din 1975, a lui Radu Pencilescu, la T.T., intrată în legenda teatrului românesc – o extraordinară deşirare a sufletelor în negura socialului!

(Duminică, 22 mai, dimineaţa). Fără să aparţină primei linii valorice a festivalului, Teatrul Naţional **V. Alecsandri** din Iaşi şi-a onorat orgoliul de a participa (de altfel, din cele 10 ediţii, doar la trei nu a figurat în selecţie, iar cea mai strălucitoare prezenţă şi mai plină de peripeţii a fost aceea din 1973, cu **Istoria Hieroglifică**, în regia Cătălinei Buzoianu). Spectacolul, în manieră burlescă, **Bertholdo la curte** de Massimo Dursi, aduce în scenă eroul popular italian hîtru şi bun de glume, vehiculat şi în Ţările Române prin cărţile populare post-medievale, înrudit cu Păcală al nostru şi cu tradiţia veche de cînd lumea a snoavelor cu tîlc. Îngroşarea pînă la caricatură a liniilor, bufoneria, travestiul, căruţele cu baldachine sau coviltire trase în scenă, joaca de-a tronurile şi scaunele etajate ca înălţime, aluziile rostogolite spre lumea de azi şi chiar spre controversele asupra monarhiei, fac din spectacolul tinerei Irina Popescu Boieru unul de natură să învioreze, să întinerească trupa Naţionalului ieşean, una previzibilă, în general, dîndu-i chef de zbenguială. Modalitatea e uşor desuetă şi comodă, actorii sînt cam greoi şi unii corpolenţi, dar ambiţia primenirii e vizibilă, lucrul cel mai notabil fiind acela că spectacolul nu cade în vulgaritate. Mai mult nu se putea!

Un alt Cehov?

Nu se putea o încheiere mai potrivită pentru un festival care şi-a propus să sondeze novatorismul artei scenice, azi, la noi şi aiurea, decît **Pescăruşul** lui

Scanned with OKEN Scanner

Cehov, adevărată *poetică* a teatrului modern – cu Teatrul Mic din Capitală şi cu celebra replică imperativă a lui Treplev: *„Trebuie căutate forme noi în teatru!"* Spectacolul Cătălinei Buzoianu este unul vădit polemic şi a înviorat brusc finalul, afectat de oboseală, al manifestării, nu puţine voci, autorizate sau nu, din rîndul spectatorilor manifestîndu-şi rezerve (*„Acesta nu e Cehov!"*) şi reacţionînd cu argumentele decepţiei.

Pe scurt, ce a făcut Cătălina Buzoianu încît să intrige în aşa măsură spectatorii şi să pună sub semnul întrebării spiritul cehovian consacrat şi conservat (cum riscase şi Andrei Şerban cu **Livada cu vişini**)? Unde supără lectura ei ochiul comod, obişnuit cu un psihologism, intrat între reperele fundamentale ale teatrului? Mai întîi, viziunea sa aduce în mijlocul scenei un bazin – „lacul" piesei – în care personajele încinse de pasiune obişnuiesc – după ce-şi manifestă combustia – să se „răcorească", să-şi scoată năduful, plonjînd, cu plescăituri zgomotoase, în apa acestui recipient nu prea adînc, dar suficient de încăpător (pentru o „baie"). Mai apoi, fundalul închipuie un fundal învolburat, pe care, din cînd în cînd, apare chipul lunii pline, care tulbură minţile personajelor, le cufundă în preaplinul pasionalităţii şi posesiunii demonice. O trupă de muzicanţi ţigani – aidoma celor ce umplu cu melancolia lor languroasă filmele lui Mihalkov sau Loteanu, trec şi aici prin scenă, nu atît cu funcţia de a „distanţa", cît de a încărca şi mai tare de calorism afectiv lumea piesei, şi aşa suferindă în transa de selenezitate. Un alt element consecvent regiei este acela de a proceda la polarizarea spaţiului de joc, cu mai multe nuclee de iradiere, stagnînd mereu acţiunea într-un prezent gata alunecat în trecut. „Salonul" cu masa mereu întinsă e plasat în prelungirea scenei, lateral, în sală (sub loje), ca un fel de muzeu al figurilor de ceară, după epuizarea stărilor de acerbie.

Aş spune că personajele Cătălinei Buzoianu o dată intrate în panica ardenţei şi a patosului trăirii, a pasiunii intensificate pînă la isterie, sînt „ecranate" de reputata regizoare în consumul de accese, ea găsind soluţii nu de distragere a atenţiei, ci de subminare pur şi simplu a eşapărilor „în gol" de sinceritate, ceea ce vrea să sublinieze că orice act sufletesc, oricît de apăsat, se pierde în deşertul timpului. Cunoscuta scenă între Arkadina (Valeria Seciu) şi Prigorin (Gheorghe Visu), prima despuiată, cu desouurile scoase unul cîte unul şi puse la uscat, celălalt întins pe podea, copleşit de laudele ei toride, devine una a posesiei erotice, la propriu, fiind antologică în felul ei. Nu e singura. Toate scenele sînt scoase din rutină, pentru a fi livrate unei atenţii alunecoase şi înşelătoare. O ploaie grea inundă – iarăşi la propriu – scena şi lacul, după plecarea Arkadinei, dînd spectacolului sentimentul prăbuşirii şi invaziei stihialului. Iarăşi interesantă este stratificarea generaţiilor, bine conturate în spectacol, „bătrînii", „maturii" şi „tinerii", orice abuz de afecţiune dinspre o vîrstă spre alta fiind sancţionat aspru. Cătălina Buzoianu concepe nu un alt Cehov, ci îl înţelege altfel, apăsînd pe simbolurile profunde care îi animă lumea (regizoarea pare influenţată de structurologia abisală a lui Jung şi Gilbert Durand) şi pe un fond imoral, abia perceptibil, în cazul tuturor personajelor. A greşit oare mizînd pe aceste evidenţe, ţinute pînă acum în rezervă?

Scanned with OKEN Scanner

Un ultim popas prin culise

În urmă cu un an, Mircea Albulescu făcuse o adevărată criză de orgoliu la Festival, ca secretar de stat în Ministerul Culturii, căruia i se reproşa amînarea sumei pe atunci nu prea mari de 3 milioane lei, promisă manifestării. La ediţia '94, Mircea Albulescu a revenit, de data aceasta doar ca actor (Dron, din **Pescăruşul**) şi amuzîndu-se că ministerul, din conducerea căruia nu mai face parte, abia a trimis a treia parte dintr-o sumă oricum modestă (în jur de 6 milioane). *„Mă simt mult mai bine acum şi nu am nici o părere de rău după funcţia ministerială* – spune unor prieteni, actori. *Joc teatru, în filme, am proiecte de tot felul, de care ca funcţionar nu puteam să mă ţin."* El a eschivat răspunsul la o „înţepătură" dacă o anumită declaraţie promonarhistă din toamna anului trecut i-ar fi accelerat demiterea.

Mitică Popescu a plecat de la T.T., în 1973. *„Sînt douăzeci şi unu de ani de atunci* – îmi spune –, *era imediat după Peer Gynt. Am revenit doar cu două ocazii, cu Teatrul Levant, în '92 şi acum, cu Teatrul Mic. Ce mai fac? N-o să-ţi vină să crezi: mă fac profesor la Academie. Am luat-o uşor, mai întîi ca asistent al lui Repan, la anul I. Copiii sînt talentaţi şi cred că voi face cu pasiune această treabă."* E de părere că ar trebui înfiinţată o Societate a actorilor români care au trecut pe la Teatrul Tineretului... Idee excelentă!

Printre jurnaliştii prezenţi, nu prea mulţi (cu cît sînt mai puţini şi mai anonimi, cu atît au mofturi mai mari!) a fost lansat zvonul unei conferinţe de presă, prin care staff-ul organizatorilor voiau să anunţe ediţia '94 ca fiind ultima! Prezentatorii ultimei seri s-au adresat astfel publicului: *„Celor mai optimişti dintre dumneavoastră le dăm întîlnire anul viitor, la ediţia XI-a."*

Cîteva concluzii finale

Încerc să rezum, în finalul acestui maraton teatral (20 de spectacole în 8 zile) ce a adus nou şi ce a reprezentat, ce a provocat în conştiinţa spectatorului „normal", fără prejudecăţi. Răspunsuri posibile: aducerea pe scena manifestării a tinerei garnituri de la Piccolo Teatro din Milano, în semn de recunoaştere internaţională a Festivalului şi de posibilă includere a sa în circuitul Uniunii Teatrelor Europene; o selecţie ceva mai riguroasă, superioară ediţiilor precedente; o diversitate de stiluri şi modalităţi teatrale, fapt ce denotă un moment fecund de creativitate în viaţa acestei arte; un spaţiu bun de afirmare a tinerilor actori (un premiu în această idee s-ar cuveni instituit), grupaţi în jurul unor personalităţi regizorale; dacă s-ar fi dat premii, mi-ar fi fost greu să aleg între: Cristian Iacob şi Ana Ioana Macaria, de la Teatrul Mic, Marius Drogeanu şi Liliana Mocanu, de la ATF, Nicholas Sansier, de la Studio Douze din Nantes, Alena Ambrova, de la teatrul din Brno, Alessandro Mor, de la Piccolo Teatro; recursul la texte considerate dificile ale dramaturgiei sau greu adaptabile scenei; întoarcerea

Scanned with OKEN Scanner

teatrului la virtutea sa inițială, aceea de a emoționa, cu stagii pasagere în sfera șocului imagistic și a efectelor neconotative; specularea post-experimentului, a evitării hedonismului pur, prin chiar dovedirea exegezei ce însoțește experimentul teatral (v. Piccolo Teatro și Noua Universitate Bulgară); colocvii între oamenii de teatru, diverși ca specialitate, festivalul căpătînd originalitate prin lipsa sa de prejudecăți asupra vîrstei participanților sau a speciilor (teatrul de marionete, considerat minor, este pus laolaltă cu celelalte, cum nu se întîmplă în festivalurile din lume, la ora actuală); atenție specială și interes dat de oamenii noștri de teatru soluțiilor de teatru alternativ din alte țări, în perspectiva „neagră" ca teatrul să nu mai fie subvenționat de la bugetul statului.

Cîteva inconveniente, pe scurt: lipsa de pe afiș a regizorilor foarte tineri, fenomen vădit nu numai la noi, unde criza de talente regizorale la Academia de Teatru și Film pare a fi cronică; absența dintre invitați a criticilor cu cotă înaltă și a teatrologilor de meserie, inclusiv din rîndul universitarilor, fapt ce a diminuat din anvergura comentariilor și colocviilor; absența dintre invitați a forurilor teatrale (UNITER, mai ales, care pare o doamnă mofturoasă de salon ce se lasă insistent rugată și curtată), care ar fi putut realiza, în paralel, întîlniri proprii, ca la o adevărată bursă a ideilor teatrale; neîncadrarea manifestării într-un flux publicitar și mediatizant mai amplu.

(„Evenimentul de Iași", 10-22 mai 1994; „Asachi", nr. 7,8/1994)

Ediția 1995: coșmaruri și frisoane preapocaliptice

Primul lucru care frapează, în cronica ediției '95 (a XI-a) a Festivalului de Teatru de la Piatra Neamț, este diminuarea ofertei spectacologice: 12 titluri pe afiș, comparativ cu 14, în '92, 17 în '93 și 20 în '94. Pînă în ultima clipă, organizatorii nu au știut exact pe ce fonduri pot miza, cei doi principali contribuabili – Ministerul Culturii și Consiliul Județean Neamț – abia acceptînd să-și onoreze promisiunile, mult sub nivelul cheltuielilor anticipate pentru această reuniune teatrală, superioară – se spune – multor alte evenimente de acest fel din țară. Și totuși, în pofida multor impedimente, regizorul Nicolae Scarlat, directorul T.T. și al festivalului, și-a luat inima în dinți, sîmbătă 20 mai, declarînd deschisă manifestarea, nu fără a insinua – în cuvîntul său – o undă de amărăciune, legată de precarul destin pe care îl trăiește cea mai veche întrunire festivalieră teatrală din România. Deci, 12 spectacole, la start, cu 6 trupe autohtone și 5 de peste hotare (două din Chișinău), T.T.-ul prezentîndu-se, cum nu a mai făcut-o de mult, cu două montări, poate spre a estompa rărirea invitaților; 4 spectacole cu piese românești (inclusiv un Eugen Ionescu), 8 spectacole cu piese străine, din care 3 de Shakespeare, plus o alta a basarabeanului Constantin Cheianu, pe care – ironia soartei – trebuie să-l încadrăm între autorii „din afară"!

Scanned with OKEN Scanner

Teatralitatea „gimnastă"

Uvertura festivalului a aparţinut Companiei Orion Balet din Bucureşti cu **Anotimpuri**, pe muzica lui A. Vivaldi şi T. Wilebrand, în montarea coregrafizată a lui Sergiu Anghel, nume cunoscut publicului din Piatra Neamţ, unde a montat **Cartea lui Prospero** – realizare de referinţă, de altfel, a carierei sale, prezentată pe scena FIT, în 1993. Coregraful manifestă interes pentru interferenţa între balet şi sferele teatralităţii (nu e singurul, la noi şi în lume), preocupat de poezia corporalităţii în mişcare, cu inserţii de plasticitate şi trăire ritualică a gestului, motive de natură să justifice accesul în repertoriul ediţiei de faţă a acestei producţii oricum discutabile, cu multe nuanţări elaborate, dar şi cu efecte derizorii. Acomodarea celor două genuri ajunge să le scuze însă pe fiecare în parte. Scena **Toamnei** în care exuberanţa dionisiacă se împleteşte cu inflexiuni de sorginte gotică, plus unda melancolică a finalului, cu sugestia resemnării în decepţie, rămîne în memoria acestui festival, care şi la ediţiile precedente a fost generos cu experimentele pe seama transferului de specific între teatru şi alte arte.

Pus într-o manieră „gimnastă", cu numeroase dări cu tifla şi „strîmbe" la adresa conformismului, dar şi cu unele provocări inteligente la adresa textului, „tratat" cu şlagăre ştrengăreşti şi împănat cu poante în doi peri, prima reprezentaţie a gazdelor cu **Îmblînzirea scorpiei** de Shakespeare, în regia regizorului student Theodor Smeu-Stermin nu ne-a displăcut, avînd unele secvenţe la care chiar am rîs cu poftă. Actorii trupei coboară pe o coardă întinsă din podul teatrului (premieră în „istoria" clădirii!), unul din ei cîntă chiar la saxofon, fără să se sinchisească de înălţime, costumaţia e schimbată pe scripeţi, între loje, ungherele scenei par insuficiente, un cîine „clever" e adus şi el la rampă să-şi susţină numărul, în sfîrşit, experimentul respiră o undă voioasă, pusă pe şotii şi calambururi din orice, cu accente uneori cam deocheate. Am înţeles că spectacolul este foarte pe placul publicului tînăr din Piatra Neamţ, care vede în el un mod de a scoate limba sfidător la „boşorogi"...

Post-modernismul şi obsesiile actualităţii

Cu **Hatmanul Baltag**, aşa-numită „operă comică" de I. L. Caragiale şi Iacob Negruzzi, obişnuinţa cu care Academia de Teatru şi Film din Bucureşti umblă în fondul uitat de arhivă spre a recupera şi „recondiţiona" piese uitate, devine una programatică. (Nu uit că şi anul trecut ATF-ul făcuse o impresie excelentă tot cu un text peste care s-a aşternut colb mult, **Peleş Împărat** de Iorgu Caragiali). Regia admirabilei profesoare Sanda Manu mizează pe un soi de operetă post-modernă, în care vetusteţea textului şi naivitatea intrigii sînt introduse într-un „Tide" glumeţ de cînticele şi sarabande bufe, din care totul iese „alb şi imaculat", inclusiv neaoşismele, care sînt lustruite cu ironie. Studenţii fac din fiecare cuvînt

Scanned with OKEN Scanner

un gag sau o butadă cu care se prăpădesc de rîs, împreună cu sala. Coruri, arii colorate, comentarii vocale, recitativuri joviale... Nota de feerie silvanică şi glumele cu Coca-cola din „beciul fermecat" domină finalul unui spectacol tratat cu vervă, dar steril şi cam prea „scrobit" în datele sale, neevitînd plictiseala manierei.

O trupă „alternativă" în sînul uriaşului colectiv da la Teatrul Naţional din Bucureşti, este aceea a lui Dan Puric, invitat la Piatra Neamţ cu spectacolul **Pantomima**, montare captivantă şi fermecătoare, deşi se abate flagrant de la exigenţele pantomimei clasice, închise ermetic în rigoarea gestului. Asistăm la un panopticum al lumii de azi, în ideea că toate pe pămînt se află sub imperiul farsei – nimic nu merită să fie glorificat şi acceptat sub pecetea mitului. Scenele se succed cu repeziciune, sub mantia grotescului şi surprind secvenţe diverse din noianul obsesiilor omului obişnuit: coada cotidiană, Bosnia, dilema Yalta-Malta, televiziunea limbută şi mistificatoare, Mafia, mirajul american, cu Fred Astaire şi Ginger Rogers, emigraţia, veteranii de război etc. Coşmarul se amplifică şi culminează cu „eroica" mai nouă a „foştilor" de tot felul, care au luptat cît au putut şi sînt beneficiarii unui trecut controversat: unii au murit, alţii fac poze de grup şi împart medalii cu certificate! Momentul noului Kremlin care îşi numără supuşii din CSI, între care şi blînda „mioară" independentă a Basarabiei, e foarte pe placul publicului. Abătîndu-se de la esenţa pantomimei, unele porţiuni amintesc de grupul „Divertis"!

Exagerare şi ironie ludică

A patra seară a Festivalului a revenit Teatrului „Eugen Ionescu" din Chişinău, despre care aveam să aflăm că „luptă" eroic cu oficialităţile culturale de peste Prut spre a-şi menţine mica sală studiou în care funcţionează. Spectacolul cu **Regele moare** de acelaşi Eugen Ionescu a avut incovenientul de a fi fost adaptat din intimitatea studioului într-o sală mare, obişnuită, fapt ce îi pune în dificultate acustică pe interpreţi, care simt nevoia să se facă auziţi mai mult decît trebuie, căzînd în stridenţă, într-o pasionalitate a replicii, inconformă teatrului ionescian. Spectacolul pus în scenă de Petru Vutcărău, care interpretează şi rolul lui Berenger-Regele, resimte o anume exagerare tonală, la care se adaugă unele licenţe discutabile: sugestia că eroul ar fi homosexual, în parteneriat cu medicul curţii, anumite pasaje tratate anectodic, plus cîteva reprize de proiecţie filmică, pe fundal, cu colaje documentare în care avem surpriza să identificăm, de-a valma, şi unele personalităţi politice din anii '40, inclusiv Regele Mihai, atunci suveran al României, iniţiativă care subminează conotaţiile metaforei, oferindu-i de-a gata trimiterile. În pofida acestor tuşe – buimăcitoare, orice s-ar spune – realizarea nu e ratată, tinerii interpreţi depunînd un travaliu şi o dăruire deosebite, spre a da consistenţă acestei parabole crepusculare. Cea mai redundantă prezenţă la FIT, ca nivel valoric, a fost Teatrul Universitar din Budapesta, cu o montare improvizatorie

Scanned with OKEN Scanner

pe teme „Jeanne d'Arc", după un scenariu (cam aiurit) de Laszlo Hudi. Ideea spectacolului este că memoria şi literaturizarea, în conformitate cu mentalitatea unei epoci sau alta, deformează istoria, între istoric şi caricatural întinzîndu-se un spaţiu al deşertăciunii şi derizoriului. Biata eroină a istoriei franceze suportă consecinţele unor asemenea modificanţi ai imaginaţiei, cîteva fete zdravene, corpolente, îmbrăcate destul de sumar, şi doi băieţi de corvoadă propunîndu-şi să dea frîu liber gesturilor şi acutelor, spre a dovedi publicului cum înţelege noua generaţie istoria, filtrată prin aproximaţia romanţării. E oarecare ironie ludică, dar şi multă harababură în acest spectacol frivol, în care îşi fac loc chiar şi obscenităţile sau tentele corozive, care fac sala să roşească, totul culminînd cu un concurs de ţipete isterice, greu de descris, ca de balamuc, între năbădăioasele fetişcane, la care autorul acestor impresii nu a mai rezistat şi a părăsit sala. Dacă aşa se citeşte istoria în Ungaria nu e de mirare că joaca de-a istoria a devenit virotică, acolo, iar tratatul de la Trianon e de luat în băşcălie zurlie!

Romeo şi Julieta în Bosnia

În cea de a şasea seară a festivalului, Roma Theater Pralipe din Mulheim an der Ruhr – Germania a furnizat unul din momentele de altitudine ale ediţiei, cu o viziune inedită asupra tragediei **Romeo şi Julieta** de Shakespeare. Este vorba de o trupă ţigănească de teatru, fondată şi condusă de regizorul (cu studii în regulă) Rahim Burhan, cel ce realiza, în anii '70, la Skopjie, în Macedonia, primul teatru ţigănesc din lume. De oroarea războiului din fosta Jugoslavie, Burhan a fugit cu cîţiva actori de nădejde şi a fost primit cu înţelegere în Renania de Nord-Westfalia, unde i s-au asigurat toate condiţiile să pună piese în scenă. Este dolofan, la înfăţişare, cu alură de veritabil bulibaşă, aşa cum l-am văzut la conferinţa de presă, bea mult coniac şi face caz de Aristotel, dar şi de Grotowski, care se pare că l-a influenţat în ceea ce face. **Romeo şi Julieta** îşi situează universul dragostei „interzise" de vrajba necurmată a familiilor veroneze Montague şi Capulet, undeva, în inima Bosniei de azi, cu un Romeo creştin şi o Julietă musulmană, care se iubesc cu patimă arzătoare, pe fondul teribilelor bubuituri de obuze şi ale focurilor de mitralieră.

O coloană sonoră absolut excepţională, cu muzica semnată de Mustafa Zekirov (interpret al rolului Tibald) dă o concreteţe sumbră, de bocet tragic, montării, cu accente grave şi presimţiri funeste, în care sînt puse la încercare ritmurile de contrast atît de melodioase din zona Balcanilor. Scena balului, în care Romeo se strecoară mascat (cu turban) în casa Capuleţilor, nu e una obişnuită, ci suscită petrecerea cu spectrele strămoşilor (siluete în negru, chipuri cerificate, descărnate) care „dictează" din lumea de dincolo cutuma sanguină, conform căreia frumoasa adolescentă nu are voie să privească decît la cei de un neam cu ea. Spectacolul păstrează schema de fond a piesei, fără să intre prea adînc în scenele şi

Scanned with OKEN Scanner

monologurile consacrate, ci doar atingîndu-le în fugă cu aripa actualității, dovedite atît de crudă.

Duelul Romeo-Tibald se consumă în cîteva clipe, ca şi cutremurătorul final, cu licoarea părintelui Lorenzo. Esenţializarea în favoarea dramei de la Sarajevo sacrifică amănuntele, piesa are un ritm aprins, gîfîitor – se aud icnetele actorilor –, preferînd un final deschis: moartea tinerilor nu produce „împăcarea" arhicunoscută între cele două clanuri duşmane, ci rămîne o jertfă, între altele, care anunţă noi morţi, căci conflictul e departe de a-şi fi epuizat acerbia. O pasarelă frîntă, aidoma podului din capitala Bosniei, domină scena (acolo, sus, are loc şi o scenă de dragoste) şi ea nu se va „lega" nici după ultima cădere de cortină. Susţinut în limba romales (Shakespeare sună destul de straniu, de frust, în acest idiom), spectacolul atinge numeroase cote de dramatism, incitînd la discuţii, cufundat într-un ambient neguros, sumbru, ca şi chipurile marcate ale interpreţilor. Au jucat această versiune, nu de mult, la Sarajevo, dar cine mai ţine acolo seamă de învăţămintele scenei?

Efectele de concret şi drama puterii

Momentul de culminaţie al Festivalului l-a furnizat, însă, nu vreo trupă dintre invitate, ci aceea a T.T.-ului, cu spectacolul **Orfanul Zhao**, pe textul autorului chinez din sec. XIII, Ji Junxiang, recunoscut maestru al stilului teatral Zahu (formulă dramatică fixă cu prolog, patru-cinci acte, un epilog). Regizorul Alexandru Dabija realizează o „revenire" în forţă, nu numai la T.T. (unde a şi debutat, în 1977), dar şi în lumea teatrului românesc, construind o lume rigidă în atmosfera specific tradiţională chineză, pe fundalul căreia se desfăşoară o înverşunată dramă a puterii, atingînd cote alienante, şi o alta a răzbunării implacabile a actului de dreptate. Între scenă şi spectator este aşternută o perdea densă de fum (rezultat din arderea de beţişoare chinezeşti), ceea ce creează o notă de autenticitate, dar şi o acreditare a fabulosului acţiunii. Nu e singurul şoc (citiţi: efect de concretețe), costumele şi înfăţişarea actorilor preluînd mult din universul chinez, plus o notă de cruzime asiată, care ne face să conchidem că totuşi comunismul s-a bucurat de o veche şi solidă tradiţie, în reflexele sale sanguinare, deversate acum în frisoane apocaliptice.

Spectacolul – de notă maximă, pentru rigoarea, conturul caracterologic dat personajelor şi tensiunea dramatică imprimată – vine să ateste o nouă vîrstă a „echipei" T.T.-ului, despre care se vorbea atît de mult, pe vremuri, ea fiind confirmată de o asistenţă de foarte bună condiţie (actori, regizori, studenţi, profesori, inclusiv criticul şi senatorul Nicolae Manolescu) venită special din Bucureşti pentru această reprezentaţie. Astfel s-a scris momentul de vîrf al ediţiei, cu atît mai onorant – poate şi în lipsa unor parteneri din Olimpul teatrului european! – cu cît a aparţinut gazdelor...

Scanned with OKEN Scanner

Mersul revoluției la români

Înaintea ultimei părți a festivalului, puțină zăbavă. Cu cele 5 teatre din afara granițelor țării, invitate la acest „meeting" (dinte care trupele „Eugen Ionescu" și „Luceafărul" din Chișinău nu urcă pentru prima oară pe scena confruntării), numărul teatrelor și companiilor de stat sau particulare care și-au inclus numele pe afișul de la Piatra Neamț, în „vîrsta" sa internațională se ridică la 32. O cifră orice s-ar spune, respectabilă, ținînd seama de ridicolul unor întruniri asemănătoare din țară, care abia pîlpîie, primind subvenții duble, decît aceea obținută de T.T.

Am ajuns astfel în penultima zi a Festivalului. O amară și plină de scepticism imagine asupra „mersului revoluției" de după '89, în Moldova sneguristă de peste Prut, a produs spectacolul politic **Noi** de Constantin Cheianu, cu teatrul „Luceafărul" din Chișinău, în regia lui Nicolae Fusu. *„Sîntem gata să murim, dar să nu fie în zadar"* – sună unul din memento-urile montării acesteia a cărei acțiune se petrece în stradă: scene convulsionate, sloganuri toride, dialoguri arțăgoase, sudalme – toate în ideea că victimele manevrelor politice recente și a diversiunilor croite din umbră (cazul Ilașcu, „limba moldovenească" etc.) fac de fapt jocul politicienilor de la Kremlin, slujind alte interese decît cele nobile și curate inițiale. Sentimentele de dezamăgire și de zădărnicie sînt copleșitoare și artiștii basarabeni știu bine că vorbind de ei, de mareea politicianismului corupt și meschin, de limba de lemn a „copiilor" lui Andropov, de manipulare prin mass media (audio-vizualul, mai ales, care năucește prin trucuri propagandistice cu aparență nătîngă) – vorbind, așadar, de necazurile lor, vorbesc de fapt de toți românii trecuți prin mascarada revoluției conduse de comuniștii refuzați. Spectacolul cu tentă agitatorică deschisă, directă, actuală prin mesaj și trimiteri lipsite de menajamente, cunoaște, se pare, o revenire peste Prut, în timp ce dincoace, la noi, ne mulțumim cu înțepături ironice, în gen „Divertis". Nu lipsesc aluziile încărcate de sarcasm, spectacolul încheindu-se cu o așa-numită „operație neurologică" la care e supusă comunitatea basarabeană, pentru extirparea „bolii" unionismului, operație „pe viu" ce reușește din plin oficialităților, soldîndu-se cu un „om nou" care nu mai articulează nimic și nu mai vrea nimic. Mai amar epilog nici că se putea! Utopia neagră a lui Mihai Fusu ne-a tulburat profund.

Așteptat cu interes, spectacolul cu **Furtuna** de Shakespeare, în viziunea regizorală a lui Cornel Todea (regizor ce a debutat, să nu uităm, la Piatra Neamț) a răsplătit doar în parte presupunerile. Teatrul „Ion Creangă" a ținut seama de publicul care îl solicită cel mai mult, copiii, și în consecință a realizat o **Furtuna** intens feerizată, în registru de basm, cu un Prospero expozitiv – interpretat de Florin Busuioc, un popular actor în lumea infantilă – care își povestește găunos rătăcirea pe insula pustie, unde își pune în practică puterea „paranormală", spre a readuce locul la starea sa paradisiacă inițială. Partea a doua a montării produce mai multe surprize, deși nu poate surmonta perspectiva cam naivă asupra spiridușilor

Scanned with OKEN Scanner

lui Ariel, acesta feminizat şi spectralizat cu imaginaţie parcimonioasă. Spectacolul e interesant pe secvenţe, mai puţin în ansamblu. Tribunele de fundal, pe care sînt aşezate „vălurile" vrajei amintesc de montarea mai veche a lui Todea cu **Zigger-zagger**, la Piatra Neamţ. I-am mai revăzut, într-o altă vîrstă actoricească, pe Boris Petroff şi Gelu Apostol, cei care în anii '70 se aflau printre vedetele T.T.-ului.

„Spectatorul trebuie să cîntărească timpul"

Duminică, 28 mai, în ultima zi a FIT, dimineaţa, a venit rîndul trupei franceze cu un nume *dada* ce atrage atenţia asupra voinţei de avangardă, Théâtre de la Vache Cruelle, creat în 1981 de regizorul Pierre Orma. Cum **Sfîrşit de partidă** de Samuel Beckett a furnizat unul din momentele de înălţime ale manifestării, îmi permit să insist ceva mai mult asupra acestui teatru, care programatic mizează pe texte dificil de adus în scenă şi pe autori anti-comerciali, care desfid gustul comun şi frivol: Gérard Chenet (**Imagini de deşert**), Elie Vittorini (**Conversaţie în Sicilia**), E. Ionescu (**Lecţia**), Roland Dubillard (**Naivele rîndunici**, **Întîlniri barbare**). Teatrul îşi are sediul în aşa-numitul Palace din oraşul Périgueux, clădire renovată integral în 1989, devenind o sală elegantă, de peste 200 de locuri, cam cît T.T.-ul nostru.

Un univers închis, definitiv ferecat în propria deriziune, un scaun cu rotile smuls parcă din stalul unui teatru părăsit, în care monologhează unul din personaje, o scară pe rotile, pe care urcă sacadat servitorul, spre a privi, prin două hublouri înalte, lumea de afară, cerul mereu mai cenuşiu şi păsările din ce în ce mai rare, două tomberoane în care îşi duc existenţa spectrală un bărbat şi o femeie, prizonieri ai unui infern „la vedere" – esenţial şi adevărat, neacoperit de nici un văl al aparenţei –, cu feţe albe ca varul – iată datele acestui spectacol beckettian în turnura sa, în care totul aşteaptă, aşteaptă o schimbare, un „semn", o „venire", o izbăvire, amînate şi după ultima cădere de cortină. Pierre Orma insinuează o ironie tristă, sufocantă, chiar o „salvare" a personajelor, prin felul de a-şi accepta claustrarea, în absenţa oricărui mesaj din afară. Spectacolul e tulburător şi scandat în întregime ca o poemă tragică. Îl las pe Pierre Orma să se explice: *„Personajele sînt marcate de problema mersului, a picioarelor. Părinţii, tatăl şi mama stăpînului, şi le-au pierdut într-un accident. Fiul adoptiv nu se mai aşează deloc... Este deci un sfîrşit de partidă din jocul vieţii. <<S-a sfîrşit>> – sînt primele cuvinte pe care le pronunţă servitorul. Dar nu s-a sfîrşit încă. Mai trebuie încă să răspundă la întrebările stăpînului, să constate că a mai încă un biscuit, să mai asculte aceeaşi istorie, să vrea să plece şi încă o dată să nu plece. Spectatorul trebuie să cîntărească timpul."*

Prin formidabila forţă a repetiţiei *„nu e nici un motiv de schimbare"*, spectatorului i se inoculează paradoxul că imobilismul, lipsa oricărei schimbări constituie schimbarea mult aşteptată, iar atunci cînd schimbarea e mult lăudată şi

Scanned with OKEN Scanner

omagiată, de fapt nu se schimbă absolut nimic. Ironia lui Beckett! Cît de bine ne regăsim în ea, după '89 încoace... Spectacolul a avut succes la Avignon, anul trecut, dar şi la Piatra Neamţ, iată, acum...

Galeria „cumetrelor"

Închiderea FIT a aparţinut Teatrului Odeon, cu recenta premieră **Cumetrele** de canadianul MichelTremblay, în traducerea şi regia lui Petre Bokor. Sala a păstrat un moment de reculegere în memoria marelui actor care a fost Ştefan Bănică, mort cu o seară înaintea acestei reprezentaţii (o nefastă criză cardiacă) şi care a lăsat o pierdere imensă în lumea teatrului românesc. Evident afectat de această veste, anunţată de Petre Bokor însuşi, publicul şi actorii şi-au intrat cu dificultate în atmosfera densă în umor coroziv şi cinic, pe alocuri, a spectacolului, care utilizează o distribuţie exclusiv feminină, pentru a pune – nu de puţine ori cu accente grave – condiţia femeii în societatea de azi. Momentele de bîrfă şi isterie conflictuală – acţiunea se desfăşoară în casa unei femei de condiţie modestă, de la marginea Quebecului – alternează cu cele de confesiune şi lirism, fiecare personaj (şi galeria feminină cuprinde vreo 16 asemenea ipostaze, diferite în aspiraţie) spunîndu-şi pe rînd năduful sau descărcîndu-l hormonal, în replică tăioasă, acidă, fugoasă. Vedeta afişului, Tamara Buciuceanu, realizează o nonagenară senilă, iar puţinele cuvinte pe care le rosteşte, vreo 10-15 în total (dar cît de aşteptate, de „vînate", de public) sînt subliniate imediat cu aplauze. Compoziţia sa – atît de redusă ca partitură – este una memorabilă, în contrast cu cascadele de sporovăială, fie şi în voia argoului periferic, ale celorlalte „cumetre", din care extraordinare sun Dorina Lazăr, Adriana Trandafir – una din marile actriţe ale momentului, copleşitoare prin rupturi de temperament (monologul său despre bărbaţi e un pamflet, rostit cu multă risipă anxioasă), Valeria Sitaru, Anca Neculce, Liana Mărgineanu, nume din rîndul cărora s-ar fi putut selecta, cu siguranţă, un meritat premiu de interpretare. Dar şi fără aceasta, spectacolul – lucrat în alternări de tuşe groase, în gura plină de ocări şi gîlceavă, cu cele subţiri, lirice, duioase, rămîne unul de referinţă în memoria afectivă a Festivalului, înnobilîndu-i finalul.

Cîteva concluzii finale se impun, la capătul acestei panoramări, menite să fixeze locul acestei a XI-a ediţii.

1. Încercînd să ierarhizăm producţiile vizionate, am spune că doar trei spectacole s-au situat la nivelul de vîrf, ca expresivitate şi valoare, pentru progresul, în ansamblu, al limbajului teatral. Este vorba de: **Orfanul Zhao**, cu T.T., **Sfîrşit de partidă**, cu trupa franceză de la Théâtre de la Vache Cruelle, şi **Romeo şi Julieta**, cu Roma Theater Pralipe, Germania. În sfera spectacolelor doar interesante, cu accent pe una sau alta din dominantele artei scenice, s-ar afla: **Cumetrele** cu Teatrul Odeon, **Noi,** cu Teatrul „Luceafărul" din Chişinău,

Scanned with OKEN Scanner

Hatmanul Baltag cu ATF Bucureşti şi **Îmblînzirea Scorpiei**, cu T.T. La capitolul spectacolelor slabe, care puteau lipsi sau puteau fi înlocuite cu altele (mai bune? mai incitante? mai sugestive în nuanţe?) şi pe care cei ce nu le-au văzut n-au pierdut mare lucru, au rămas nu mai puţin de 5 titluri, din cele 12 aflate pe afişul FIT: **Anotimpuri** cu Orion Balet Bucureşti, **Pantomima** cu Teatrul Naţional din Bucureşti (slabă prezenţa acestei instituţii de prestigiu!), **Furtuna** cu Teatrul „Ion Creangă" (o altă decepţie), **Regele moare** cu Teatrul „Eugen Ionescu" din Chişinău şi **Jeanne D'Arc** cu Teatrul Universitar din Budapesta (lingura de lemn a Festivalului, în opinia noastră, cel mai controversat ca prezenţă, din punctul de vedere al inconsistenţei valorice).

2. Dacă din rîndul primelor 7 spectacole enumerate mai înainte, excludem prezenţa teatrului-gazdă, prezent cu două titluri în selecţie, constatăm un echilibru fragil, dar avantajos, orice s-ar spune, pentru organizatori, cu 5 prezenţe de valoare certă şi alte 5 cu o situare cel puţin discutabilă, iar în unele cazuri mediocră, cu meritul doar de a conferi un anume relief întrunirii, în ansamblul ei. Totuşi rata de 5/5 între acceptabil şi mediocru readuce în discuţie selecţia „prin corespondenţă", graţie căreia se întocmesc programele multor manifestări de acest fel, soldate cu decepţii foarte adesea, cînd intervine aşa-numita „nimereală". Directorul Scarlat a avut motive să fie supărat, pentru că exact cu o lună înainte de debutul programului nu ştia ce sume i-au fost alocate, pe ce cheltuieli putea conta, pe cîte invitaţii certe să conteze. Ca la noi la nimenea...

3. Marii regizori ai ediţiei '95 au fost Alexandru Dabija şi Pierre Orma, care şi-ar fi putut împărţi un premiu, neomiţîndu-l din discuţie pe ex-bosniacul Rahim Burhan, actualmente cu cetăţenie germană, un fel de Kusturica al teatrului fostei Iugoslavii. Un eventual trofeu al excentricităţii de tip post-modern, ca amestecătură din diverse vîrste ale avangardei, plus un dram de violenţă anarhică, l-ar fi avut în dreptul său pe Teodor Smeu-Stermin, cu a sa **Îmblînzirea scorpiei** pe frînghii. Actori de marcă, în special tineri: Daniel Beşleagă, Ionuţ Cucoară (T.T.), Răzvan Săvescu, Ada Navrot, Ana Ioana Macaria (ATF), Silvija Pinjku, Nedjo Osman (Th. Pralipe), Gh. Pîrlea, Iurie Negoiţă („Luceafărul" Chişinău), Yves Bolot, Christian Pelissier (Th. de la Vache Cr.) ş.a.

4. Ca modalităţi de abordare estetică, nu se poate să nu observăm tendinţa, din ce în ce mai pregnantă în viaţa artei teatrului, de a renunţa – într-o oarecare măsură – la barocul metaforic, la parabolă sau simbol, în favoarea unei concreteţi şi a unei trimiteri directe la viaţa politică imediată, atît de încărcată, a planetei, la tensiunile cu aspect de coşmar din zonele fierbinţi ale Europei, la frisoanele apocaliptice ale sfîrşitului de mileniu. Aşa de pildă, **Romeo şi Julieta** în viziunea trupei ţigăneşti de la Mulheim, îşi are construită acţiunea în chiar „teatrul" frămîntat de lupte de la Sarajevo; **Regele moare**, piesa marelui Ionescu, avea pe fundal proiecţii de filme documentare, cu trimiteri străvezii la volbura istoriei mai noi (cu o sugestie, la un moment dat, nedusă din păcate la capăt, că „moare" de fapt aşa-zisul rege al societăţilor, comunismul însuşi, după o agonie grotească); iar

Scanned with OKEN Scanner

Îmblînzirea scorpiei face aluzie la condiția „nărăvașă", decisă să spună „nu" gerontocrației ieșite din războiul rece; în timp ce în **Noi** de C. Cheianu, viața străzii, cu revoluțiile ei gata-furate, intră compact în scenă!

5. Și totuși, parabola cu multitudinea ei de sensuri spre actualitate, cu pasiunea ei pentru elaborarea în registre complexe de speculație, în „citirea" condiției umane, continuă să fie în atenția regizorilor și nu e întîmplător faptul că spectacolele cele mai tulburătoare au fost cele într-o astfel de modalitate, semnate de Al. Dabija (**Orfanul Zhao**) și Pierre Orma (**Sfîrșit de partidă**), regizori care nu renunță programatic să creeze sens pluralizant pe seama discuției despre șansa supraviețuirii, a izbăvirii în universuri claustrative, închise, aflate sub despotismul malefic al absurdului.

6. Strangulat de incertitudini, Festivalul teatral de la Piatra Neamț a ținut cu orice preț să supraviețuiască. A fost o ediție „de sacrificiu", una de relaxare, în așteptarea unei „relansări" financiare, sau pur și simplu una de trecere, spre o nouă formulă organizatorică, eventual cu palmares? Cert este că la doar trei săptămîni după terminarea, sa regizorul N. Scarlat și-a dat demisia de la conducerea T.T., lăsînd numeroase incertitudini asupra viitorului destin al manifestării, pe care a readus-o spre notorietate, răstimp de patru ediții.

7. Comentatorii, destul de puțini la număr și – cu unele excepții – nereprezentativi pentru exegeza critică autentică a momentului, au remarcat pe bună dreptate metamorfoza în bine prin care trece trupa-gazdă, a T.T.-ului, care a furnizat, de altfel, cea mai interesantă, mai înaltă prestație a sa pe scena Festivalului, de la Revoluție încoace. T.T.-ul vrea să revină în elita teatrală, după ani de căutări, de tatonări, de remodelări ale colectivului actoricesc, ajungînd în sfîrșit la o stare de grație. Stagiunea aceasta, cu opt titluri la activ (cea mai bogată din ultimele decenii!), și care a culminat cu **Orfanul Zhao**, spectacol de marcă, meritînd a fi receptat și „afară", confirmă o ascensiune de bun augur, care – iată – începe să aibă ecou.

8. Nu știu dacă a fost *ultima* ediție (ah, ultimativele escatologice!) dar știu – sentimental și cu imens regret vorbind – că a fost ultima ocazie de a-l fi revăzut în scenă, și încă într-un rol de referință, în cariera sa, pe actorul Ion Muscă, a cărui evoluție am avut prilejul să o urmăresc de la debut, pe scena T.T. În **Orfanul Zhao**, Muscă interpreta un doctor de curte, care reușește – sacrificîndu-și viața, oscilînd între curaj și lașitate, între bravadă și frică – să ascundă prețioasa odraslă imperială, rezervînd-o viitorului. Ei bine, actorul acesta în general foarte binevoitor cu rolurile, mici-mari, realiza aici o tulburătoare imagine a omului de azi, împărțindu-și firea între ezitări și avînturi, plutind printre primejdii și luîndu-și avînt din felul de a asista la cruzimile lumii. La cîteva zile, o boală nemiloasă evoluînd cu concursul unor medici locali și „centrali" lipsiți de moralitatea profesiei, a pus capăt evoluției artistice a lui Ion Muscă. Tocmai medicii, pe care îi descria – prin rolul său – cu atîta mărinimie și generozitate, l-au părăsit, i-au jucat o festă nepotrivită, trimițîndu-l definitiv în amintirea noastră.

Scanned with OKEN Scanner

9. Pentru sceptici, a fost un Festival '95 în derivă, în care norocul a... contat pe gazde, care au fost la înălțime. Pentru optimiști (și mă număr printre ei) a fost un prilej de a relansa nu numai instituția însăși a FIT, ci și T.T.-ul, care se apropie de al 40-lea an de viață. Avea nevoie de acest „balon de oxigen", prin care să prindă curaj. Cîștigătorul ediției a XI-a a fost, în fond, publicul, mult întinerit și el, ex equo cu teatrul pietrean.

(„Asachi", nr. 77-78, 1995)

Ediția 1996: între Zhao și Antigona

Ediția a XII-a a avut meritul de a-l fi readus la Piatra Neamț pe reputatul om de teatru George Banu, președintele Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru din Europa, profesor de teatrologie la Paris, nume de referință în domeniul exegezei teatrale contemporane. Înainte de a se fi exilat în capitala Franței, la sfîrșitul anilor '70, el s-a aflat printre oaspeții statornici ai simpozioanelor organizate în timpul Festivalului pietrean, de numele său legîndu-se cele mai interesante și mai erudite comentarii și studii, datorate regizorilor care au dat faimă T.T.-ului, cu predilecție pentru Andrei Șerban și Aureliu Manea. În rubrica sa consacrată teatrului, la postul de radio „Europa liberă" (din emisiunea Monicăi Lovinescu, „Teze și antiteze la Paris"), aducea în repetate rînduri în atenția publicului straniul spectacol cu **Britannicus**, în viziunea regretatului Aureliu Manea, pe care îl aprecia ca unul din cele mai importante realizări ale școlii românești de regie. Alături de scriitorii Ioan Petru Culianu, Gabriel Liiceanu, Andrei Pleșu, Laurențiu Ulici, acesta s-a impus între liderii generației '70 de eseiști, generație care și-a construit greu, dar temeinic, recunoașterea. La insistențele lui Corneliu Dan Borcia, directorul Tetrului Tineretului, care făcea un meritat titlu de glorie din amiciția mai veche cu autorul eruditei cărți **Le théâtre ou l'instante habité** (1993), George Banu a găsit prilejul să revină la Piatra Neamț după aproape 20 de ani.

Juriul manifestării a fost alcătuit din: Irina Coroiu (revista „22"), Mircea Ghițulescu („Rampa" – TVR), Victor Scoradeț („Contemporanul"; va deveni, după acest moment, consilierul artistic al T.T.), Doru Mareș („Cotidianul") și Anca Rotescu (un critic despre care n-am auzit mare lucru, de la „Dreptatea"). Alți invitați de marcă: Karen Johnson, regizor la Royal National Theatre din Londra, Jimmy Fay, directorul Festivalului teatral din Dublin, Robert Delawere, director artistic la British Theatre din Londra, Judith Hilberd, de la Centrul Artelor din Londra, Scott Johnston, din Irlanda – veniți la Festival pentru a vedea, în afara concursului, spectacolul cu **Orfanul Zhao**, Marele premiu al precedentei ediții și Premiul special al juriului la Festivalul „I.L. Caragiale", desfășurat la Iași (160 de ani de la înființarea „Națonalului"), cu o săptămînă înainte de primul gong al FIT de la Piatra Neamț.

Scanned with OKEN Scanner

Un spectacol japonez în spirit european

Seara de uvertură a fost cedată trupei Théâtre du Sygne din Tokio, cu **Madame de Sade**, avînd şase actriţe în distribuţie. Surprinzător apare programul acestui teatru nipon, cosmopolit şi europenizat, atît ca repertoriu (are la activ montări din Shakespeare, Racine şi Cehov), cît şi în privinţa educaţiei gestuale a interpreţilor. În plus, ceea ce mi s-a părut absolut remarcabil în reprezentaţia cu **Madame de Sade** de Yukio Mishima (1925 – 1970, dramaturg considerat cel mai important al secolului XX, în lumea japoneză), este încărcătura cu totul impresionantă de semantică afectivă, cu care actorii îşi însoţesc fiecare mişcare, fiecare replică.

Puţin cunoscut publicului de la noi, teatrul japonez este de mai multă vreme o prezenţă activă pe scenele din Occident, influenţînd nu de puţine ori spectacolele europene. Ce atrage la acest teatru tradiţional, foarte exact în respectarea moştenirii coregrafice, în care exotismul se lasă copleşit de ritualitate, de ceremonial? Expresivitatea sa cere iniţiere pentru a „traduce" bogăţia semnelor din mişcarea actorilor şi a măştilor. Teatralitatea este elaborată cu rafinement, în spatele fiecărei filfîiri de mînă ascunzîndu-se – ca într-o formulă magică – un întreg efort de a reproduce mesaje codificate, „ascunse", atît de seducătoare pentru spiritul modern. De aici şi succesul lui Mishima (pe adevăratul nume, Kimitake Hiraoko), descendent al unei familii nobiliare, care a dat Japoniei 15 shoguni, piesele sale dovedind o împletire a rigorilor teatrului tradiţional nipon cu teme obsedante şi limbaj alegoric din teatrul occidental. A scris piesa „Madame de Sade" cu o bună cunoaştere a atmosferei secolului „luminilor" şi s-a sinucis la 45 de ani, în 1970, prin seppuko. În spectacolul prezentat, tulburătoare au fost detaliile: ale mîinilor, care imprimau mesaje în plus inflexiunilor atît de dure ale limbii extrem-insulare; ale surplusului incendiar de ton, care atingea pe alocuri acute greu de imaginat; ale pasiunii ce se lasă argumentată, aici, cu multe evocări abia perceptibile de palpit sufletesc. Întreg sistemul caracterologic de scenă, în paradigma sa europeană, este demontat şi amplificat de sensurile atît de subtile pe care lumea niponă o poate conferi latenţelor fiziologice.

Madame de Sade este o pledoarie despre fidelitate: viciile celebrului Donatien Alphonse – François, Marchiz de Sade, arestat şi condamnat (între 1772-1778) pentru marele desfrîu de la Marsilia (flagelare, afrodisiace, sodomie cu prostituate), vor a fi atenuate de virtuţile şi devotamentul soţiei, Renée, dornică să compenseze astfel infidelitatea conjugală. Piesa are o distribuţie exclusiv feminină, fiind o replică de peste mări şi ţări la **Legăturile primejdioase** de Laclos. Un spectacol în mătăsuri grele şi danteluri, în croială barocă, cu pasaje de o mare combustie acustică. În finalul actului I o scenă uşor impudică, ne face să remarcăm nudul frumoasei Renée, sugerînd că statornicia, candoarea şi graţia ambiţioasei fete abandonate, se întrepătrund cu resemnarea. Nu lipsesc tiradele aspre, perioadele romanţioase, unduirile lirice, toate elaborate, infinitesimal aş zice, cu risipă de

Scanned with OKEN Scanner

preţiozitate, în inflexiuni asiate, întreg spectacolul respirînd nostalgia trans-orientală după Europa, după acest leagăn al unui tip de idealitate care fascinează pînă departe. Încleştările universului feminoid, gata să devoreze, dar să şi sublimeze (dacă nu cumva reuşeşte rara performanţă de a îngemăna aceste porniri contradictorii) dau posibilitatea regizorului Marioki Watanabe să realizeze o montare în spirit european cu amprentă japoneză. Cele trei acte sînt greu de urmărit, obositoare pe alocuri, dar transmit rafinament şi bună stăpînire a mijloacelor teatrale.

Iată ce mi-a spus, la sfîrşitul reprezentaţiei, regizorul Marioki Watanabe, care este şi directorul teatrului: *„Nu cred că există o viziune niponă, paralelă celei europene. Prejudecata aşa-numitei viziuni nipone este o mistificare. Căci noi trăim exact ca occidentalii. Toată această imagerie a mass-mediei europene, cu privire la tradiţionalismul nipon, este falsă: noi trăim exact ca voi, cu unele diferenţe în funcţie de felul nostru de a fi, de munca pe care o depunem de a adapta şi transforma cultura occidentală. Deci acest specific este absolut discutabil. Această piesă,* ***Madame de Sade*** *scrisă în 1964, este o provocare, o sfidare, vis-à-vis de tendinţele majore ale teatrului modern şi mai ales ale teatrului de tip realist socialist chiar (!!), fiind totodată şi o provocare la adresa teatrului tradiţional japonez. Am vrut să demonstrăm, aici, la Piatra Neamţ, că Japonia nu e numai o ţară neapărat tradiţională, ci altceva decît lumea europeană crede despre ea."*

Un spaţiu de joc halucinant

Transcriu, în continuare, cronica la spectacolul lui Mihai Măniuţiu, cu **Antigona**, publicată în chiar zilele Festivalului (v. „Realitatea nemţeană", marţi, 21 mai 1996):

Iată spectacolul de succes mult aşteptat al acestei stagiuni, pentru Teatrul Tineretului, în stare să confirme că mult elogiatul **Orfanul Zhao** nu a fost o reuşită ocazională. **Antigona** de Sofocle, în viziunea lui Mihai Măniuţiu, este un spectacol important pentru căutările unor noi modalităţi de expresie teatrală ale regizorilor noştri, pe de o parte; iar pe de altă parte, vine să resitueze trupa din Piatra Neamţ în plutonul de vîrf al teatrelor româneşti (faţă de care pierduse ritmul în primii cinci ani de după evenimentele din decembrie '89).

Prin ce se distinge, aşadar, spectacolul lui Măniuţiu? Mai întîi prin re-crearea unui alt fel de spaţiu de joc. Parterul teatrului a fost transformat într-o imensă scenă, un fel de arenă ovaloidă în care personajele se lasă privite de sus de spectatori, din locuri aparent privilegiate, de unde lumea cetăţii Teba halucinează, dînd impresia de hău imens, de „groapă", gata să năruie spre ea edificiul unei imense deşertăciuni. Două galerii permit accesul în acest dispozitiv de lemn, prin care lumina reflectoarelor sugerează o plasă fără ieşire, dar şi un labirint de clar-obscururi, fapt ce conferă mister şi un soi de „încercuire" (zeiască?) montării. În

Scanned with OKEN Scanner

timp ce Andrei Şerban sau Silviu Purcărete, ca să apelăm la alţi doi mari oameni de teatru, preocupaţi de exegeza îmbogăţitoare de sensuri a tragediei antice – mizează pe spaţii ample de joc, pe „deschiderea" planurilor de evoluţie dramatică şi comunicare organică, liberă şi vie între ele, Mihai Măniuţiu, dimpotrivă, „închide" personajele, le face captive („porţile" cetăţii se prăvălesc în scrîşnet de temniţă), le surghiuneşte în adîncul inconştientului, pradă „nebuniei" şi „smintelii" (cuvinte pe care textul rostit apasă în cîteva rînduri).

Recursul la elementar

Un al doilea suport al reprezentaţiei îl constituie recursul la elementaritate – piatra, apa, lemnul, lutul primordial, fierul; toate acestea, bine scenografiate, dau un sentiment puternic de frust, de originar, de coborîre într-un illo tempore, nicidecum paradisiac, ci cuprins de instincte, panică şi frică. Gestul Antigonei de a-şi îngropa fratele ucis, trecînd peste porunca tînărului Creon şi luîndu-şi astfel în seamă destinul, hybris-ul, devine un element civilizator, de repunere în drepturi a raţiunii, a sincerităţii şi adevărului. Petrecut într-un astfel de ambient al elementarului, momentul culminant al spectacolului – cu despuierea la propriu a eroinei, interpretată cu multă energie şi pasiune tragică de actriţa Oana Ştefănescu (împrumutată de la Teatrul Odeon), survine ca supremul argument al precarităţii umane, în faţa absurdului şi violenţei puternicilor zilei. Scena cu Antigona fără nimic pe ea, înaintînd goală spre tiran pentru a-şi proba nevinovăţia, nu are nimic impudic sau frivol, ci ţine de logica lăuntrică a spectacolului – propunînd un sublim inversat, o perifrază la izbăvirea eroinei, ca efect al dobîndirii libertăţii.

Secvenţa a stîrnit multe comentarii în rîndul publicului şi al criticilor prezenţi la festival, deşi rezolvarea ei este fără fisură din punct de vedere al construcţiei regizorale.

Sunete arhaizante şi sonorităţi bizantine

Ar trebui discutat îndelung despre scindarea corului antic, la Mihai Măniuţiu în două grupuri bine individualizate: unul dionisiac, în ropote de tobe, tălăngi şi sunete arhaizante – o masă de „supuşi", cînd informă, larvară, cînd tentaculară; un altul „cult", apolinic, susţinînd o melopee elaborată, cu sonorităţi bizantine, sugerînd civilizaţia creştină ce va să vină pe acest tărîm al instinctualităţii barbare. După cum ar mai trebui discutată funcţia Corifeului, aici prelungită în una de bufon (liderul corului dionisiac), prevestind măscăricii shakespearieni, avînd rival un fel de preot porto-creştin, dacă nu m-a înşelat percepţia, acel Tiresias care este în fruntea „cantorilor" (un grup bine iniţiat în tainele „glasurilor" de nuanţă grec-ortodoxă).

Scanned with OKEN Scanner

Dar cîte alte teme interesante de discuţie nu poate determina acest spectacol bine structurat, gîndit exact, conceput cu gust şi rafinament? Scenografia lui Mihai Mădescu (plecat, e bine să ne aducem aminte, de la Piatra Neamţ şi devenit unul din marii scenografi ai ţării) este excepţională, ca şi costumele unei alte plasticiene de talie europeană – Doina Levintza. Dintre interpreţi, remarcabili mi s-au părut Liviu Timuş (Creon), actor care de la un rol la altul îşi sporeşte personalitatea; apoi Lelia Ciubotariu (Ismena), Radu Băiţan (Hemon), Doru Aftanasiu (Corifeul) – foarte expresiv şi mobil, Corneliu Dan Borcia (Tiresias) şi toţi ceilalţi. Fără a omite să remarcăm încă o dată contribuţia Oanei Ştefănescu , o altfel de Antigona decît cele pe care mi le închipuiam, cu fibră de tragediană în ea, ducînd silueta celebrei eroine în acea „culme a nunţii", care e groapa lui Hades.

Opinii ale unor oameni de teatru

Scott Johnston, regizor din West Lotman, Scoţia: *„**Antigona** este un spectacol diferit de felul cum s-ar putea monta în Anglia această piesă. Montarea este foarte interesantă, iar Oana Ştefănescu este o mare actriţă."*

Jean Dusaussoy, regizor din Paris, Franţa: *„**Antigona** este un spectacol foarte echilibrat între fond şi formă. Sînt puţin obsedat de ce este fond şi ce este formă într-un spectacol. Or, în montarea lui Măniuţiu există echilibru perfect între ele. Pe Oana Ştefănescu o ştiu de la Odeon şi aici mi-a plăcut mult cum joacă."*

George Banu: *„Spectacolele lui Măniuţiu sînt adevărate revelaţii vizuale. Teatrul său are o identitate personală, ca şi Alexandru Dabija, cu **Orfanul Zhao**, spectacol complet atipic, ce ar putea să aibă loc în toate festivalurile din lume, nu ca reprezentativ pentru şcoala românească, ci pentru o cultură teatrală individualizată. Şcoli nu mai există nicăieri în lume, ci identităţi ale unor artişti care aparţin unei culturi teatrale."*

Judith Hibberd, de la Waterman Art Center din Londra: *„**Antigona** este un spectacol de forţă cum nu mi-a fost dat să văd pînă acum, privitor la tragicii greci. Forţa provine, cred, din folosirea corului – care literalmente m-a fascinat. Totul vine din interiorul actorilor, prin folosirea în mod particular a mişcării şi muzicii. Decorul este şi el foarte interesant. Imaginea văzută de sus este a unor personaje care se mişcă într-un spaţiu închis în propria lor violenţă."*

Nu un festival „antologic", ci unul de revelaţii

Conferinţa de presă a organizatorilor Festivalului l-a avut ca oaspete de onoare pe George Banu, preşedintele Asociaţiei Criticilor de Teatru din Europa. Scopul acestei întruniri: căutarea unei destinaţii originale, a unui specific pentru manifestarea teatrală de la Piatra Neamţ. În expozeul său, invitatul – care şi-a

Scanned with OKEN Scanner

amintit cu plăcere de faptul că s-a numărat printre inițiatorii acestui festival, la sfîrșitul anilor '60 – a ținut să menționeze că, în lume, *„festivalurile există în măsura în care își creează o identitate"*, avansînd ideea unui tip de festival *„nu antologic, ci de revelații"*, care să angajeze *„cîțiva selecționeri, în țară și în străinătate"*, cîtă vreme modernitatea unei asemenea manifestări mizează pe *„posibilitatea schimburilor culturale și a surselor de informare, privitoare la evenimentele acestei arte. E un loc de cultură teatrală, de laborator, de atelier"*; după cum se poate concepe un festival pe seama unor personalități ale lumii teatrale, cu caracter monografic, sau unul *„în jurul diverselor forme de artă care dialoghează între ele... deschiderea frontierei teatrului"* etc.

Din spusele criticului George Banu, dar și ale altor invitați – Mircea Ghițulescu, Mihai Măniuțiu, Constantin Paiu, Florica Ichim, Miruna Runcanu, Dragoș Buhagiar, Jean Dusaussoy – s-au putut desprinde sugestii interesante pentru viitorul festivalului de la Piatra Neamț, depășindu-se eventualul risc al *„căderii în univoc, din dorința de a găsi neapărat o identitate."* (Mircea Ghițulescu). Oricum, remarcabilă rămîne dorința organizatorilor de a depăși rutina autohtonă a circuitului festivalier de acest fel, în care sînt „rulate" în diverse centre spectacole de tot felul, unele incerte valoric, și de a sălta Festivalul pietrean în sfera unui circuit european, cu rezonanță mai largă, dar și cu o bursă tematică de interes larg.

Tot în cursul zilei a treia a Festivalului **Orfanul Zhao** și-a mai înscris o reprezentație de gală, de data aceasta cu invitații la festival, inclusiv în fața unor oameni de teatru din Marea Britanie și Franța, aflați într-un turneu de studiu și de workshop-uri în România. În cursul serii, maratonul acesta teatral (pentru cei mai fideli spectatori ai săi) a continuat – pînă noaptea tîrziu – cu spectacolul **Anna Karenina** în montarea Teatrului Național „Mihai Eminescu" din Chișinău.

„Deschidere pentru teatrul de cercetare"

Redau cîteva din opiniile lui George Banu, exprimate la conferința sa de presă: *„Cum se poate gîndi, astăzi, un festival, în măsura finanțelor, bineînțeles, dar și în măsura posibilităților artistice ale unui moment, încît să existe, să aibă o rațiune? Nu am nici o putere de decizie, nici o responsabilitte, referitor la Festivalul de la Piatra Neamț, dar cred că putem exprima așteptările pe care le poate suscita un festival, cu specificul teatrului din Piatra Neamț, cu poziția sa geografică, pornind de la o idee simplă – că festivalurile există cu adevărat în măsura în care își creează o identitate. Avem senzația că o anumită gîndire organizează totuși selecția, invitații la festival și astfel acesta capătă o personalitate, care determină faptul că venim sau nu venim la el. Cred că Festivalul de la Piatra Neamț care este legat, cel puțin pentru generația noastră, de o anumită mitologie, care se reînnoiește acum, prin spectacolele lui Mihai Măniuțiu și Alexandru Dabija, e legat de o anumită deschidere pentru un teatru de*

Scanned with OKEN Scanner

cercetare, care punea în discuție tipul de a face regie. De aceea cred – dacă mi s-a pus întrebarea (și, cum spun orientalii: dacă nu pui întrebarea, nu ai nici o șansă să ai răspunsul – nu e sigur că răspunsul e bun, dar întrebarea există) – un festival ca acesta merită gîndit în două dimensiuni: una, publică, absolut indispensabilă, și o a doua, secretă, profesională, în sensul în care Teatrul Tineretului ar putea deveni, o dată pe an, ocazia unor întîlniri cu oameni a căror practică teatrală este extrem de dezvoltată, de afirmată și care ar putea fi în contact cu tineri actori din România. Și am un exemplu pe care l-am realizat eu însumi la Festivalul de la Sao Paolo, unde pe de o parte erau prezentate spectacole de înaltă calitate, iar pe de altă parte funcționau trei „ateliere", un actor din trupa lui Brook, din trupa lui Mnouchkine și din vechiul teatru – laborator al lui Grotovski – care făceau stagii cu actorii tineri brazilieni, iar în paralel – eu însumi îi prezentam – cu aceste figuri ale teatrului contemporan, aveau loc filme documentare, discuții făcute cu ei, o expoziție în jurul lui Kantor. Deci, mi se pare că un festival ca acesta de aici e interesant în măsura în care alături de prezența spectacolelor selecționate creează o viață teatrală, un spațiu de interogare asupra lucrului teatral, un spațiu nu atît de formare, cît de deschidere spre alte practici al căror gust tinerii oameni de teatru îl pot avea fără a dezvolta iluzia că vor fi formați în zece zile, dar e o anumită savoare al unui tip de lucru teatral și după aceea fiecare are răspunderea propriei lui vieți artistice, o poate continua, îl poate considera pe acesta o simplă etapă, se poate transforma. Deci, această întîlnire a producției teatrale de tot ceea ce o precede, de tot ceea ce o interoghează ar fi una dintre ideile pe care le-aș propune pentru festivalul de la Piatra Neamț (...)"

„Teatrul e un fenomen de intelectualitate"

„Odată, eram la Festivalul de la Nancy și vorbesc despre acest festival deoarece, văzînd ***Antigona****, aici și știind ce se întîmplă în lume am sentimentul că o mutație estetică foarte importantă s-a produs, că epoca marilor spectacole, a mega-spectacolelor numai de text începe să se termine și ne reîntoarcem la un ciclu al spectacolelor concentrate mai mult pe problema formelor – deci, Festivalul de la Nancy a trăit din acest tip de teatru (...) Problema unui festival este de a-și crea o rețea neinstituțională. Pentru a afla ce se întîmplă în nu știu ce țară nu e necesar să recurgi la filiera ambasadelor sau a presei oficiale. Senzația care o am și care a fost confirmată de ani de zile este că în mediile teatrale, se știu artiștii importanți, dar pentru asta e nevoie de o anumită explorare. E nevoie deci de o rețea de experți, care au aproape aceleași gusturi și care fie intră în contact cu oameni din teatrele respective, fie anchetează ei înșiși în teren, pentru a descoperi spectacolele importante. Identitatea unui festival cum este cel de la Piatra Neamț ar fi în măsura în care s-ar ști că unul din spectacolele care după aceea au devenit importante pentru estetica teatrului contemporan a fost văzut sau*

Scanned with OKEN Scanner

a fost descoperit aici. Dar pentru asta e nevoie de un lucru: expertiza pe teren şi această reţea plurală este determinantă. Deşi aceasta poate produce şi rezultate bune, dar şi rezultate proaste. Se dă şansa unui festival de a descoperi artişti necunoscuţi şi acest sentiment este foarte important pentru identitatea unui festival: a nu vedea aceleaşi lucruri; a nu face un festival antologic, ci unul de revelaţii (...) În cadrul festivalului, o manifestare ar putea fi consacrată portretului unui regizor – care poate fi un portret omagial sau hagiografic, prin cunoaşterea aprofundată a operei unui artist. Cei ce vin aici ar şti că printre altele pot descoperi şi o figură emblematică a scenei europene. Pentru că, orice am spune, teatrul e un fenomen de interculturalitate, de interferenţe artistice şi cred că e mai interesant a vedea un model demn de urmat, în cadrul unui festival..."

Despre păpuşi, numai de bine

Soţii Tina şi Michel Perret-Gentil vin la Piatra Neamţ pentru a doua oară, din Elveţia, cu mica lor caravană de păpuşi. Sînt amîndoi budişti convinşi şi nu se putea ca elementul acesta să nu-şi pună marca pe creaţia lor – hieratizată, aeriană, filfiitoare, frecventînd stilul indian Kathpuntli, a marionetelor pe aţe din Rojasthan. Legenda spune că în India, acestea sînt fiinţe cereşti trimise de zei oamenilor, pentru a-i amuza, fiind confecţionate din lemn (capul, trunchiul) şi bumbac. Reprezentaţiile au loc la lucoarea lumînărilor, avînd în ele ceva magic şi amuzant totodată, cei doi deprinzînd această tehnică la ea acasă. Rînd pe rînd, se derulează scene din **Ramayana** şi **Mahabharata**, despre marele Walli, saltimbancul, care învîrte pămîntul pe degete, despre vrăjitorul care se „joacă" cu un şarpe multicolor (o scenă cu adevărat antologică, pentru lumea păpuşarilor), sau despre dublul Kali – cel ce este în acelaşi timp o tînără cu nuri, ademenindu-şi admiratorii, şi un demon cu reveria răului. Place, în această revărsare de arătări strălucitoare, feeria delicată pe care o dezvoltă, rafinamentul secret ce refuză artificiul. Într-o sală plină ochi de copii, am căzut – fără să vrem – pradă acestei încîntări genuine.

Cînd tinerii nu mai vor să se mînie

„Mînia" a dispărut nu numai din titlu, dar şi din felul de a fi al personajelor piesei lui John Osborne în viziunea studenţilor ATF şi a tinerei regizoare Alice Barb. Din **Priveşte înapoi cu mînie**, generic – manifest al anilor '60, pentru o generaţie de „furioşi" şi anti-iconoclaşti, sfidînd şi asurzind cu trompetele (şi chitarele) lor zgomotoase generaţia înfricoşată, speriată, a războiului – scenariul noii montări preferă să se cheme doar **Priveşte înapoi...**, generic şchiop şi desuet, cu trimitere la memorie şi luciditate. Bune şi astea, vom spune, dacă spiritul tînăr al sfîrşitului de secol se mulţumeşte doar cu atît! Numai că rezolvarea în sine a

Scanned with OKEN Scanner

spectacolului este departe de ceea ce ne obişnuiseră laboratoarele ATF în anii trecuţi; suflul proaspăt, amprenta noutăţii, plăcerea jocului, a transfigurării hedoniste, de dragul artei şi gratuităţii ei teribiliste, au fost de negăsit în evoluţia tinerilor interpreţi – între care, George Ivaşcu este deja o vedetă cunoscută (are siguranţă şi aplomb în replică, o privire pătrunzătoare „posedată", minus candoarea celui ce se cufundă în virtualitatea unui personaj), alături de Ana Ioana Macarie, Irena Ilie şi Victor Vurtejanu. Exerciţiul este mai mult unul textual, decît dramatic. Chiar şi ţipătul, urletul din rărunchi pe care le încearcă, la un moment dat, cei patru, de disperare, de însingurare forţată, de furie – eşuează în stridenţă vlăguită, nu ştiu în ce măsură definitorie pentru dezvăţul generaţiei '90 de a fi convingătoare, necruţătoare în protest. Rămîne doar unda unei nemulţumiri, pentru care memoria e o formă de suferinţă stearpă...

„Anna Karenina" în registru kafkian

Pe nebăgate seamă, atenţia privitorului alunecă – în spectacolul **Anna Karenina**, de la „Naţionalul" din Chişinău – dinspre eroina dramatizării şi oscilaţiile ei între datorie şi sentiment, spre siluetele funebre din fundal (chipuri acoperite în voal negru, cu smokinguri şi pălării la fel), care imprimă o stare apăsătoare, prevestitoare de moarte, spectatorului. Aşa încît, dramatizarea semnată de Sandu Vasilache şi Constantin Cheianu, capătă nuanţe poematice, urmare a citirii în diagonală a romanului lui Tolstoi, simplificare în răspăr care poate enerva. Un Vronski cam rigid şi neajutorat de talent şi un Karenin sîcîitor în vorbă falsă, plus frămîntările rezolvate în registru naiv de eroina însăşi, pot amplifica nervozitatea percepţiei, dar – cum spuneam – montarea se salvează prin nuanţa ei kafkiană şi chiar capătă un ritm obsedant, cu ecouri naiv-exaltate de sorginte slavă. *„În mine mai este încă o femeie şi mi-e frică de dînsa"* – pare a fi replica din text care i-a dat curaj regizorului Sandu Vasilache în elaborarea acestei aglomeraţii corporale, în unduire continuă, sugerînd printr-o plasticitate riguroasă cînd vocile „negre" ale inconştientului, cînd bîrfa sufocantă, cînd umbra neantului, care planează peste destinul nefericit al Annei. Interpretat de Sivia Luca (nu ştiu dacă în cea mai bună formă în reprezentaţia de la Piatra Neamţ, actriţa aducînd aminte, ca înfăţişare, de celebra Juliette Binoche), rolul se remarcă prin fragilitate şi reţinere în probe de afect, chiar cu riscul de a împuţina, în relief, personajul. Am rezistat pînă la capătul acestei fantezii cernite, numai pentru a urmări terifianta figuraţie, care – practic – a fost nr. 1 al spectacolului. Fără să fie soluţia ideală de scenarizare a tulburătorului roman, montarea rămîne demnă de aşezat în „rafturile" memoriei...

(*Iarăşi prin culise*) Superstiţios cît trebuie şi cît îi stă bine, actorul Corneliu Dan Borcia a anunţat, la finalul conferinţei de presă finală, că Festivalul de la Piatra Neamţ nu va avea ediţia a XIII-a (aceea care urmează celei de faţă), ci în anul 1997 se va desfăşura direct ediţia a XIV-a. În felul acesta se mai recuperează

Scanned with OKEN Scanner

ceva din ediţiile „pierdute", în anii '80, cînd festivalul acesta devenise o spaimă pentru propaganda ceauşistă.

Se face simţită lipsa revistelor de perete – umoristice, pline cu înţepături şi aluzii – care făceau deliciul altor ediţii (sau „sesiuni", cum le spune G.Banu). Manifestarea pare (sper să fie o impresie trecătoare) niţel încruntată, sobră, în lipsa unor provocări de senzaţie. E drept, barul din subsolul teatrului funcţionează non-stop, dar şi acolo atmosfera e monotonă, plictisitoare, fără picanteriile de altă dată

După spectacolul cu **Anna Karenina** al „Naţionalului" din Chişinău, cineva din public a întrebat, mai în glumă, mai în serios: *„Bine, bine, dar gde şina?"* aluzie la tragicul sfîrşit al eroinei şi la faptul că în finalul spectacolului nu se face nici o trimitere la... scena cu linia ferată.

Două mari vedete: Cătălina Buzoianu şi Ion Caramitru

Unul din cele mai aplaudate spectacole ale Festivalului - în modalitatea sa internaţională – a fost neîndoielnic **Chira Chiralina**, după Panait Istrati, cu Teatrul „Maria Filotti" din Brăila, în regia reputatei Cătălina Buzoianu. De altfel, această prezenţă a întrunit şi cîteva recorduri demne de atenţie şi care nu ştim dacă vor fi doborîte atît de uşor: cea mai numeroasă trupă care a evoluat pînă acum în Festival – 72 persoane între care actori, figuraţie, dansatori, cîntăreţi, muzicanţi (adică lăutari), orchestranţi etc., în afara corpului tehnic o garnitură impresionantă prin proporţii, cum puţini regizori se încumetă, în ziua de azi, să utilizeze; alt record – în jur de 12 ore de montat decorul propriu-zis, un decor destul de sofisticat, pretinzînd înaintarea cu cîţiva metri, în stal, a spaţiului de joc; şi un alt record (decurgînd din celelalte) – cel mai scump, cel mai costisitor, în montare, spectacol prezent pînă acum pe afişul Festivalului nostru. Directorul teatrului brăilean, cu care am stat de vorbă după spectacol, s-a ferit să precizeze suma exactă (am aflat-o în culise, totuşi: în jur de 50 milioane lei!), sumă care concurează serios pe acelea cheltuite cu **Oedip**-ul lui Andrei Şerban, anul trecut la Opera Română din Bucureşti, ori cu **Danaidele** lui Silviu Purcărete la Craiova. Faţă de aceste costuri, cele în jur de 15 milioane, utilizate pentru **Antigona** de la Piatra Neamţ (şi cu acoperirea cărora sponsorii noştri se laudă deja) este, să recunoaştem, în limitele normalului, deşi nu puţini au fost cei ce s-au mirat de atari pretenţii. În fond, a început să se vorbească despre mîndria (financiară!) a unor oraşe şi în materie teatrală, nu numai în fotbal...

Revenind la spectacolul de incredibilă amploare al Cătălinei Buzoianu, am reţinut că este prima „ieşire", într-un festival, din cauza montării anevoioase (am înţeles că va mai cunoaşte asemenea confruntări) şi costisitoare, din punct de vedere al cheltuielilor de turneu. Mi-am amintit, văzînd atîta risipă de bani şi de talent în vederea succesului, eforturile pe care brăilenii le-au depus spre a fi prezenţi la Festivalul de la Piatra Neamţ, de gestul totalmente nepoliticos (şi

Scanned with OKEN Scanner

grosolan chiar), pe care Teatrul „Bulandra" l-a făcut înaintea manifestării, de a condiționa venirea aici de plata sumei de 5 milioane lei – ca „de onoare" – peste toate celelalte cheltuieli suportate de gazde. Iar asta în condițiile în care la conducerea acestei respectate trupe se află doi actori care au debutat pe scena Teatrului Tineretului: Virgil Ogăşanu şi Paul Chiribuță (în discuție fiind tot un spectacol al Cătălinei Buzoianu, cu care ea dorea mult – din cîte am aflat – să fie prezentă aici).

Cum spuneam, **Chira Chiralina** s-a bucurat de mare succes (timp de zece minute publicul ovaționînd în picioare), intrînd serios în atenția juriului pentru palmaresul final. Cum de altfel s-a întîmplat, în aceeaşi seară – este drept la o oră mult mai înaintată – şi cu recitalul binecunoscutului actor Ion Caramitru – **Întoarcerea la Eminescu**. Actualul preşedinte al UNITER, personalitate de marcă a teatrului românesc, a ținut să dovedească o dată în plus, pasiunea sa pentru marele poet, pe care îl evocă pur şi simplu într-un stil personal. Parteneră la pian a fost de această dată tînara solistă Mariana Izman, talent cu totul ieşit din comun, ținînd seama că abia în aceste zile termină liceul de muzică din Chişinău. Sobru şi mai ascuns ca de obicei de privirile indiscrete ale gazetarilor, Ion Caramitru se consideră în continuare un prieten al T.T:, dar mai ales a Festivalului de la Piatra Neamț, în intenția includerii sale – din cîte mi-a spus – într-un circuit internațional mai larg. (N. Aut. Cînd a ajuns ministru, a uitat de această promisiune...)

Autenticitatea trupelor alternative

Ultima parte a Festivalului a focalizat atenția asupra aşa-numitelor trupe neconvenționale şi alternative, dispuse să evolueze în alte spații de joc decît cele consacrate (adică sălile de teatru).

Trupa Teatrului „A. Mureşanu" din Sf. Gheorghe a preferat pivnița Curții Domneşti de lîngă Liceul „Petru Rareş", unde a dezvoltat un spectacol al izolării trufaşe, prin piesa lui Matei Vişniec **Groapa din tavan**. Parabola „deştepților" care dezertează de la viață spre a fi preferați de absolutul tavanului, găseşte în regizorul Bogdan Voicu cititorul inteligent al unui text care spune mai multe decît promite la prima vedere: subsolul melancolicilor, cu damfurile lui felurite, permite nu numai întreținerea paradigmei intoleranței, ci şi pe aceea a spaimei. Pentru cîteva momente, am avut senzația că sîntem pierduți într-o bolgie dantescă, împreună cu actorii Adrian Ancuța, Tudor Smoleanu, Tiberiu Tudoran şi ceilalți.

O trupă „de stradă", obişnuită cu carnavalurile din oraşul dogilor, venind parcă din vremea petrecerilor care l-au inspirat pe marele Goldoni, este „Pantakin" de Venezia, Italia, existînd pe lîngă o asociație culturală de curînd înființată. A luat naştere prin entuziasmul cîtorva actori tineri care țin la continuitatea tradiției commediei dell' arte, respectîndu-i figurile şi topica fixă, dar şi gustul pentru improvizație şi adaptarea la tot felul de categorii de privitori. **Triumful lui Zanni**

Scanned with OKEN Scanner

este o rescriere a unui text datînd din settecento pe baza gustului post-modernității din piața San Marco – acela al amestecului colorat de idiomuri, de cromatici și aluzii de iarmaroc, de motive teatrale medievale și clovnerii plebeie (între care nu lipsesc scenele impudice).

Spectacolul a fost prezentat în preajma Turnului lui Ștefan cel Mare, pe o scenă înaltă și suficient de mică, aidoma celor de bîlci, actorii – cu măști grotești pe chip – intrînd pe o scară de lemn și coborînd pe o alta, în spatele unei pînze mari, folosite ca decor. În imediata apropiere, un muzicant, cu tot felul de instrumente la îndemînă, inclusiv o tamburină, ține isonul sau comentează pe alocuri anumite replici. Savuroasa înscenare vrea să spună că dragostea pune lumea în mișcare și că ea conduce la „triumful" aventurilor acestui vîntură-lume Zanni, poet și servitor al lui Pantalone, îndrăgostit de frumoasa Angelica. Travestiuri, qui-pro-quo-uri, dueluri și vorbe în dungă, bătălii cu pirați și bastarde, clătite și tirade pasionale formează materia spectacolului, atractiv și fermecător, noutatea sa fiind includerea unui actor francez (Benoit Roland) în garnitura italiană (Michele Casarin, Emmanuele Pasqualini, Giorgia Penzo), dînd o notă specială întregii canonicade.

Festivalul s-a încheiat tot cu o trupă din rîndul celor alternative – Trupa pe butoaie de pe lîngă UNITER, cu **Istoria comică a magului Faust**, operă bufă de Jean Variot, spectacol desfășurat, în aer liber, în fața teatrului, și animînd brusc liniștea duminicală a urbei. Același aspect carnavalesc, aceeași dorință de comunicare lejeră, amuzantă, directă cu publicul. Ca și în cazul „Pantakin"-ului venețian, am remarcat și în specificul acestei montări, datorate lui Victor Ioan Frunză. Printre interpreții acestei forme de teatru popular, nu a trecut neobservată prezența lui Ion Caramitru.

De la tranziția fanariotă la tranziția post-comunistă

Discutabilă, din multe puncte de vedere, mi s-a părut dramatizarea lui Gelu Colceag și Radu Gabriel, după romanul lui Nicolae Filimon, **Ciocoii vechi și noi**, la Teatrul de Comedie din București. Textul a suferit stilizări și dizolvări, rezultînd un colaj de replici scăldate în comentariile acerb-moralizatoare ale scriitorului, devenit el însuși personaj, plimbîndu-se prin sală, prin fața scenei și, cînd e cazul, neezitînd să intre „în decor" și să-i ardă peste fund pe monștrii „tranziției" post-feudale, cu vergi sau cu discursuri pamfletare! Evident, personajele convoacă multe corespondențe bătătoare la ochi cu monștrii tranziției post-comuniste, numai că punerea în pagină a cestor asemuiri este deficitară, pierdută printre tușe caricaturale și semne pitoresc-balcanoide, cu iz folclorizant. Atmosfera fanariotă este de un pitoresc de revistă, á la Tănase, iar unele pasaje imitînd seraiurile de Stambul apar de un ridicol strident. Acțiunea se petrece într-un grajd semicircular, cu baloturi de paie și perne mari de leneveală osmanlîie, din acest hibrid ilustrativ nelipsind cîntecele de inimă albastră, cu țambale și oftaturi din senin. Cu greu i-am putut

Scanned with OKEN Scanner

identifica, în această dramatizare, bună pentru elevii mai trîndavi de clasa a IX-a, spre a-i scuti să citească romanul – pe actorii Virginia Mirea, Gh. Şimonca, Eugen Racoţi, Dumitru Rucăreanu şi Gheorghe Dănilă (în rolul ingrat al lui N. Filimon). Premiera, petrecută la Piatra Neamţ, şi preluată „cu ochii închişi", de organizatori, a dezamăgit.

Delirul „dresării" libidoului

Freudismul vienez, în notă ironică, îl întîlnim în spectacolul Teatrului Mic cu **Cercul** (Reigen) de Arthur Schnitzler, unde arta seducţiei este ridiculizată în termeni frivoli, ca spuma unui pahar cu bere. Prostituata „agaţă" un soldat, acesta o Fată în casă, care e acostată de Timidul (Alfred), iar acesta la rîndul lui se întreţine cu Doamna, soţia Domnului, înamorat pasager de Grizeta, uşurateca provincială căzută în mrejele Poetului, pierdut o clipă mai apoi în braţele Actriţei, în fleurt futil cu Contele, care după o beţie cazonă ajunge el în braţele Prostituatei – cercul vicios închinzîndu-se astfel cu tîlc. Într-o metropolă a desfrîului, Prostituata este începutul şi sfîrşitul oricărui acces seductiv, cucerirea figurînd – la Schnitzler – mai mult ca experienţă textuală: refularea devine o formă delirantă de „dresare" a libidoului, în timp ce imaginaţia o ia razna, închipuind o Leucadia, o închisoare a femeilor. Lanţul fraudelor erotice împreunează dorinţa şi cinismul, ambele obstaculînd pasiunea. Piesa e plăcută, iar Dragoş Galgoţiu o lasă să decurgă lejer, în fragilitatea reţelei pe care o dezvoltă, contînd pe cîţiva actori versaţi în a face din partituri mici, neînsemnate, apariţii interesante. Apar, rînd pe rînd, Tatiana Iekel, Vitalie Bantaş, A. Călinescu, Dinu Manolache (în ultima sa evoluţie pe scena unde a „copilărit", marcat vizibil de o boală necruţătoare, care nu i-a permis, în final, nici măcar să-şi îmbrăţişeze foştii colegi de şcoală – n.aut.), Rodica Negrea, Claudiu Istodor, Ioana Abur, Şerban Ionescu, Oana Ioachim, Constantin Ghenescu. Spectacolul, în volute mondene, era bun de încheiat „Crizantema de aur" de la Tîrgovişte, cu atmosfera sa de romanţă valsantă.

O legendă în miros de nisip şi smirnă

Pentru **Chira Chiralina**, la Teatrul „Maria Filotti" din Brăila, Cătălina Buzoianu a creat un cadru plastic circular, cu un foişor transparent în centru, din sticlă şi oglinzi, care capătă în spectacol multiple destinaţii, inclusiv aceea de carapace luminoasă pentru idealul feminităţii pierdute. În jurul acestui turn luminos apar mai multe brîie – sau rute de lemn, intercalînd o cale de nisip, a deşertăciunii, pe care neîncetat sînt împinse cărucioare cu poveri. În lateralul acestui dispozitiv (cine cunoaşte Brăila identifică uşor sugestia circulară a oraşului – cu drumurile sale care pleacă de la Dunăre şi se încheie la Dunăre), regizoarea rezervă un loc

Scanned with OKEN Scanner

special comentariului baladesc – tema conducătoare a montării fiind celebrul cîntec bătrînesc al Chiralinei –, conferind senzație de fabulos întregii înscenări. Totul este umplut de fauna atît de pestriță a portului, cu marinari, păpușari, bragagii, descîntătoare, limonagii, turcaleți duri, care își chinuie în bătăi familia, vagabonzi prea-plini de vise, barcagii, cocote, sacagii, copile zănatece, lăutari – toată această lume scăldată în miros de cherhanale, smirnă, cafele, șerbeturi, lichioruri, plutind între șalvari, voaluri, picioare goale prin nisip, dansuri din buric, sonuri de mandoline, refrene grecești și cîte asemenea elemente de localizare stocate cu inteligență și rafinament, fără să rezulte din asta un spectacol neapărat pitoresc, ci unul de atmosferă, de culoare care să dea distanță romanticei legende, presărate de nelipsitul: „La noi la Brăila,/La tanti Elvira,/Ușor se cîștigă lira...".

Chiar dacă unele intenții nu sînt duse pînă la capăt, chiar dacă episodul Naranțula, intercalat în materia dramatică despre Chira, e mai bine conturat și mai reușit decît subiectul propriu-zis, făcîndu-l uitat aproape, chiar dacă aglomerarea figurației nu trece cu vederea unele stîngăcii ale celor aduși în scenă – spectacolul rămîne unul excepțional, vădind dragostea Cătălinei Buzoianu pentru orașul natal. Secvențele muzicale ale lui Nicu Alifantis (alt brăilean) și scenografia semnată de Irina Solomon și Dragoș Buhagiar, plus contribuția unui mare rapsod și actor – Nicolae Budescu – dau pregnanță acestei montări, uimitoare prin frumusețe și aglomerare de efecte (cum să le spun?) dunărene.

Prin culise

Mariana Izman, talentata parteneră a lui Ion Caramitru la recitalul consacrat lui Eminescu, a trebuit să părăsească în grabă scena imediat după spectacol (terminat în miez de noapte), pentru a fi prezentă în dimineața următoare, la Chișinău, ca să susțină examenul de bacalaureat! Un autoturism a făcut în timp record distanța pînă la Iași, după care frumoasa pianistă și-a continuat în același ritm drumul... Admirabil gestul ei de a fi prezentă în festival, alături de marele actor, în pofida oricăror motive de panică.

O mapă elegantă, cuprinzînd numeroase materiale promoționale și cu deosebire caietul-program – cel mai frumos și mai bine elaborat, din toate edițiile de festival de pînă acum – poartă semnătura secretarului literar al T.T., Paul Findrihan. Merită toate felicitările! Nu a fost numai părerea noastră, ci și a invitaților. T.T.-ul a dovedit și astfel că e un teatru nicidecum provincial, ci unul european, în toată puterea cuvîntului.

În plin spectacol al trupei „Pantakin" de Venezia, în turnul din imediata apropiere a locului în care fusese amenajată scena, a început să se bată toaca și să se tragă clopotele, anunțînd liturghia de a doua zi. Emisia replicilor părea pentru cîteva minute compromisă. Numai că actorii italieni au știut să iasă cu dezinvoltură și finețe din dificultate, evocînd în acțiunea comediei sunetul clopotelor.

Scanned with OKEN Scanner

Actorul Constantin Ghenescu a fost repede identificat de public, în piesa **Cercul** – a Teatrului Mic – şi aplaudat mai apăsat decît ceilalţi interpreţi. Şi-a petrecut aproape 25 de ani de carieră la Piatra Neamţ pe care nu-i poate uita, fiind actualmente profesor la ATF Bucureşti. Marile lui satisfacţii – ne-a declarat – au fost turneele cu **Iuliu Caesar**, în Japonia şi Brazilia, datorită colaborării cu regizorul Alexandru Darie (pe care l-a cunoscut la T.T., graţie spectacolului **R.U.R.**). Ca profesor este intransigent şi sever, chiar, cu noile promoţii de studenţi, care i se par cam superficiale şi distrate. Ţine mult ca viitorii actori, trecuţi prin mîna sa, să aibă educaţia rigorii şi seriozităţii.

„Antigona" a obţinut Marele Premiu

Ediţia 96 a FIT a fost prima cu palmares după revoluţie şi merită, cred, să reproducem lista laureaţilor: Marele Premiu, oferit de Consiliul Judeţean Neamţ, a fost acordat spectacolului **Antigona**, regizat de Mihai Măniuţiu la Teatrul Tineretului; Premiul Special al Juriului, oferit de Teatrul Tineretului a fost acordat spectacolului **Chira Chiralina**, în regia Cătălinei Buzoianu la Teatrul „Maria Filotti" din Brăila; Premiul pentru originalitate, oferit de UNITER, a fost acordat spectacolului **Groapa din tavan** de Matei Vişniec, în regia lui Bogdan Voicu, la Teatrul „Andrei Mureşanu" din Sfîntul Gheorghe; Premiul pentru interpretare feminină, oferit de SC Policromia Piatra Neamţ, a revenit actriţei actriţei Oana Ştefănescu, pentru rolul Antigona; Premiul de interpretare masculină, oferit de Fundaţia Tofan, a revenit lui Eperjes Karoly pentru rolul Tartuffe din spectacolul cu acelaşi nume, în regia lui Tompa Gabor, la Teatrul Thalia din Budapesta; Premiul De Juventute, oferit de Fundaţia Vorel, a revenit Alicei Barb – studentă anul IV Regie, ATF – pentru regia spectacolului **Priveşte înapoi...** după John Osburne; Premiul pentru cel mai bun spectacol adresat copiilor, oferit de Fundaţia Ion Coman Piatra Neamţ, a revenit spectacolului **Jucăria de vorbe** de Alexandru Dabija după Tudor Arghezi.

(„Realitatea nemţeană", 18-28 mai 1996)

Ediţia 1997: al şaptelea Mare premiu pentru TT

Ediţia '97 a Festivalului a adus cîteva note distincte: pentru prima oară a fost creată, în cadrul întrunirii, o secţiune specială **Focus**, spaţiul cultural focalizat pe o ţară sau pe o idee, demnă a fi discutată prin argumentele sau „citatele" scenei; Focus-ul a fost consacrat, în debut, teatrului englez; o scrisoare-mesaj criticului George Banu, de la Paris, de obicei complezent în textele prefaţatoare trimise organizatorilor, pune de această dată criticii participanţi pe jar, cu constatarea provocatoare că *„în lume, teatrul românesc nu există, există doar artiştii săi"*;

Scanned with OKEN Scanner

ministrul culturii Ion Caramitru – pentru prima oară un actor în această înaltă postură, trimite la rîndu-i un mesaj în care recunoaşte Festivalului meritele de a fi fost *„şi o formă onestă de rezistenţă culturală"* (ministrul va figura şi el printre... concurenţi, pentru prima oară întîmplîndu-se aşa ceva, la noi). E o ediţie „lungă", de 11 zile, cu numeroase spectacole programate noaptea, după ora 23.

Dacă în urmă cu un an, juriul FIT era format cu precădere din publicişti (unii chiar puţini cunoscuţi), de această dată organizatorii au preferat ca preşedinte pe actriţa Irina Petrescu, cea care în urmă cu 26 de ani evoluase tulburător pe scena Festivalului de la Piatra Neamţ, în spectacolul **Leonce şi Lena** de Büchner, în regia lui Liviu Ciulei. Partener în cîteva scene memorabile îi era atunci actorul Ion Caramitru, devenit între timp ministru al culturii. Din juriu mai fac parte universitarul Ion Vartic, critic şi istoric literar de la Cluj Napoca, criticii de teatru Natalia Stancu şi Irina Coroiu.

Bariera Est-Vest nu va dispărea curînd ...

În conferinţa intitulată „Oglinzi paralele", criticul Marian Popescu (abia numit Directorul Direcţiei Teatrelor şi Instituţiilor de Spectacol din Ministerul Culturii) a făcut cîteva aprecieri interesante privitoare la dialogul româno-britanic în domeniul teatrului, realizat după decembrie '89.

„Pentru o ţară francofonă, în mod paradoxal, schimburile teatrale au avut pregnanţă, în această perioadă, nu cu Franţa, ci cu Marea Britanie. (...) Văzînd multe spectacole în România, aceşti străini, aceşti <<alţii>> au constatat că ele sînt construite mental dintr-o singură perspectivă – cea a unei societăţi închise, cu cenzură, cu blocarea informaţiei şi a individului. Bariera Est-Vest, din punct de vedere al formei mentale care guvernează faptul artistic, nu va dispărea curînd, pentru că aşa am fost obişnuiţi zeci de ani să facem artă".

Observaţia este interesantă şi explică, într-un fel, de ce – după o perioadă de mare avînt, în dialoguri şi schimburi culturale diverse, acestea s-au temperat, în ultima vreme, miza românilor fiind acum diaspora noastră, care – oricum – ne înţelege nici ea mai lesne „modelul mental" din ţară.

În anii '91 – '92, britanicii îşi aveau anxietatea lor – a remarcat Marian Popescu, rezumată astfel: *„... oare mai putem face arta pe care vrem să o facem sau trebuie să facem acel tip de artă care ne e permis să-l facem? – dilemă decurgînd din anumite condiţionări economice la care oricare fapt de artă este supus în Marea Britanie. Noul partid aflat la putere, Partidul Laburist, consideră că arta se adresează mai ales elitelor şi că ea trebuie să fie accesibilă unor categorii largi."* Referitor la România, Marian Popescu consideră că *„a intrat într-un proces de accelerăţie istorică, producînd stres, disconfort, retragere în sine şi că singur teatrul este cel care permite ieşirea din sine"*. El oferă posibilitatea de a ieşi dintr-o „cultură a inhibiţiei", care a fost ani de zile dominantă, la noi.

Scanned with OKEN Scanner

Discurs despre clasicizarea absurdului

La aproape 45 de ani de la premiera pariziană a celebrei **En attendant Godot**, mesajul escatologic şi anxios al piesei lui Beckett pare mai grav, mai întunecat, mai „lipsit de speranţă" – pare să spună spectacolul de la „Nottara", construit de Dominic Dembinski. „Vagabonzii" piesei devin aici un soi de cabotini circari care vor cu disperare să evadeze cu orice preţ dintr-o lume închisă („sîntem încercuiţi"), un soi de circ, de zid al morţii, de bîlci pustiu, din care a mai rămas doar butaforia kitsch. Copacul care accentuează atmosfera părăsită, în deşert, e scos undeva în spatele acestui decor strident-balcanoid. Astăzi, firește, absurdul s-a „clasicizat", s-a generalizat, aşa încît dialogul dintre Vladimir şi Estragon despre aşteptarea unei fiinţe incerte (Godot, de la God, Dumnezeu, în engleză, plus sufixul – ot, de la Charlot), într-un loc incert, într-o zi-noapte incertă, nu mai e de natură să contrarieze spectatorul: absurdul face parte din noi, ne însoţeşte şi îl însoţim peste tot. Rezolvarea celuilalt cuplu merge pe seama unui posibil comentariu asupra drepturilor omului: o dovedeşte ţinuta nobiliară, de sec. XVIII, al Revoluţiei franceze, pentru Pozzo, dar şi felul de a se „revolta" pe alţii, nu pe stăpîn, al lui Lucky. Apariţia lor (Valentin Teodosiu, Al. Jitea) înviorează spectacolul, care suferă – trebuie s-o spunem – de unele goluri de imaginaţie şi unele inadecvări, cum ar fi, de pildă, o coadă imensă de balenă (trimitere la mitul lui Iona?), cînd luminată în interior, cînd neagră, rămasă simplu „semn" incoerent şi nesemnificativ în structura montării. Creanga de copac, din spatele „zidului", este şi ea o improvizaţie discutabilă pentru a justifica (impropriu) accesele sinucigaşe ale agonicelor personaje. În rest, trivialităţile mult prea încins intonate, ca şi sado-masochismul lui Pozzo, realizat în tuşe grobiene, dau o notă vampiric-grotească unor scene. Spectacolul, cu defectele sale, rămîne unul deschis comentariilor.

Gest şi metafizică

O puternică impresie a creat evoluţia actorului-regizor Hikaru Otsubo, specialist în teatrul-dans tradiţional Buto. Atelierul de dans Buto-Koto a fost creat în 1990, la Tokyo, iniţiatorul său fiind familiar festivalurilor europene din 1982, cînd participa, prima oară, la Festivalul estival de la Avignon – Franţa. Studioul său nu e numai pentru dansatori – ne declară – ci mai ales pentru cel ce explorează echilibrul între minte şi trup, sau cercetează cum să mişte corpul şi să-l controleze cu un consum cît mai mic de energie. Recent, Hikaru Otsubo a semnat un contract de colaborare cu Teatrul Naţional din Iaşi, care se va solda, desigur, cu o producţie interesantă.

Spectacolul **Icarus** (realizat în 1992) impresionează prin forţa de concentrare asupra gestului, prin ritmul specific prin care autorul „descrie" vîrstele omului, prin felul în care mişcarea descompusă a trupului se împlineşte în ritual (de

Scanned with OKEN Scanner

altfel, în primele cinci minute ale spectacolului, actorul execută un gest de lentoare extraordinară, semnificînd fiorii originari ai existenței). La un moment dat, concentrarea produce tremur, vibrație, tensiune, sugerînd o metafizică a gestului pe care numai extrem-orientalii o stăpînesc. Iarăşi a plăcut gradul redus de alegorism al spectacolului.

Discuții încinse despre artă, despre relațiile umane, despre copilărie, despre viața de familie, despre singurătate, despre psihanaliză, despre fumat – şi cîte şi mai cîte asemenea pretexte mondene – ne-a oferit spectacolul **Kunst (Arta)** de Yasmina Reza, cu trupa germană Schanspiel din Bonn. Un spectacol în trei personaje masculine (între două din ele relațiile par să fi degenerat, patologic), pornind de la un tablou „în alb deplin" pe care unul îl supune atenției celorlalți, subiect de controverse şi divagații, cînd docte, cînd semidocte, despre arta modernă. Scenografia – în planuri distincte, decupate prin trei dispozitive deschise – dă o anumită perspectivă „deconstructivă" montării (termen pe seama căruia se consumă multe palavre). Referitor la „vibrația" la artă, unul din personaje scoate un deget obscen. Succesul piesei stă, neîndoielnic, în tratarea post-modernă a neo-bulevardismului. Ce rezultă? Un post-bulevardism.

Furii printre frigidere

Pe un fundal alcătuit dintr-o aglomerare de... frigidere, de toate mărimile, sugerînd cînd sărăcia de foburg, la margine de metropolă, frigidă cu intruşii, cînd un local sordid, cînd o arcă a speranței, de evadare dintr-o lume sufocantă în prejudecăți – se desfăşoară spectacolul **Suflete tatuate** de Goran Stefanovski, în transpunerea oferită de Roma-Theater Pralipe din Műlheim a.d. Ruhr din Germania. Trupa țigănească a macedoneanului Rahim Burhan a mai fost la Piatra Neamț, în urmă cu doi ani, cînd încă erau vii impresiile asupra războiului din Bosnia, propunerea de atunci cu **Romeo şi Julieta** avînd ca pretext iubirea celor doi tineri, subminată de considerente religioase (tensiuni şi dueluri sîngeroase între creştini şi musulmani). De data aceasta **Suflete tatuate** are în atenție tot o temă de actualitate – căutarea identității, în cazul emigranților, duşi departe de lumea lor de baştină, dar luptînd pentru supraviețuirea specificului cultural. Voidan, un tînăr etnolog, a obținut o bursă pentru a studia modul de viață al conaționalilor săi macedoneni din America. Voidan îşi caută totodată rădăcinile proprii, datorită tatălui care emigrase peste ocean, cu mulți ani înainte. Ghettoul şi contactul cu oamenii chinuiți de sentimente stranii, îl fac pe erou să-şi piardă, la rîndu-i, ardoarea scormonirii adevărului. Place, în acest teatru al dezlănțuirilor primare, sălbatice, cu un scenariu sumar, modalitatea rupturilor de ritm, exagerările mînioase de trăire, „dictate" parcă de o tradiție ocultă, care cultivă isteria fiecărei replici, a fiecărui gest. Un teatru al energiilor descătuşate, care – la rîndul lor – generează alte refulări şi persecuții, care vor fi eliberate mai tîrziu, şi tot aşa. Plină

Scanned with OKEN Scanner

de temperament, avînd furia „în sînge", am spune, trupa ce-l are „bulibaşă" pe Rahim Burhan – fără să atingă mari performanţe de viziune – se menţine în rîndul realizărilor de interes.

A venit rîndul trupei Teatrului Tineretului să evolueze în faţa juriului, a invitaţilor şi a publicului. Spectacolul cu **Nopţile călugăriţei portugheze** a fost preferat atît pentru buna cotă valorică de care se bucură regizorul Mihai Măniuţiu, situat constant între numele de referinţă care fac faimă lumii noastre teatrale, cît şi datorită continuării succesului repurtat, în aceeaşi formulă de realizatori, cu tragedia **Antigona**: Oana Ştefănescu, rolul principal; Mihai Mădescu, decorul; Doina Levintza, costumele. Iar **Antigona** a fost răsplătită cu Marele Premiu în ediţia '96 a FIT. În condiţiile unui nivel valoric lipsit de înălţimi deosebite, la această ediţie, realizarea cu **Nopţile călugăriţei portugheze** – deşi nu pornea favorită – a intrat decisiv în discuţia pentru supremaţie.

Un spectacol „de stare"

Cîteva nuanţări „pontoase" în viziunea asupra personajelor caragialiene, împreună cu sinceritatea jocului studenţilor, scot din anonimat spectacolul cu **Noaptea furtunoasă** al Facultăţii de Litere din Cluj Napoca, de cîţiva ani posesoare şi a unei catedre de teatru. După un sfert de oră de platitudine scenică, în care ai impresia că mintea regizorului şi a interpreţilor „stă" în loc, deodată totul se înviorează şi apar unele comentarii la text demne de reţinut. *Nu e un spectacol de regie* – declară directorul de scenă, Marius Bodochi – *ci unul de actori (în formare – n.n.), unde ne-am propus să avem grijă a juca cît se poate de bine situaţia scenică, fie dată de autor, fie inventată de noi, să avem stare – e un spectacol de stare – şi să vedem unele pe altele"*. În bună măsură, aceste intenţii au reuşit.

Între timp, primele ecouri ale Festivalului de Teatru de la Sibiu, început chiar în aceste zile la concurenţă, le-au descumpănit pe gazdele de la Piatra Neamţ. Manifestarea de acolo a fost preluată sub egida UNESCO şi beneficiază de contribuţia marcantă a multor ambasade şi foruri internaţionale. Cel mai vechi festival de acest fel din ţară, cel de la Piatra Neamţ, nu a beneficiat de această şansă. Poate anul viitor „astrele" vor fi mai favorabile.

Despre **Cîntecul lebedei** de A.P. Cehov, cu Teatrul Naţional din Iaşi, criticul Constantin Paiu îmi spunea: *„Nu era cel mai bun spectacol al Naţionalului de prezentat în acest festival. S-a avut, cred, în vedere tinereţea regizoarei – Ada Maria Lupu"*. Oricum, spectacolul a fost în afara concursului.

Spectacolele care ne-au lăsat indiferenţi s-au mărit la număr, spectacolul cu **Du-te, vino** de S. Beckett al Teatrului „Unu" din Bucureşti reuşind să enerveze o parte din criticii prezenţi la Festival. În topul celor mai slabe spectacole ar mai putea intra: **Vorbeşte-mi ca ploaia** şi **Lasă-mă să te ascult** de Tennessee Williams (Odeon) şi **Tanya – Tanya** (Teatrul Mic din Sofia). Nici **Regina mamă** de Manilio

Scanned with OKEN Scanner

Santanelli, cu Teatrul Național din Cluj Napoca, nu a entuziasmat în prea mare măsură, dacă facem abstracție de contribuția Silviei Ghelan – care chiar și cînd nu e în cea mai bună formă (noaptea, tîrziu) rămîne o mare actriță.

O poză „cu gașca" de cheflii, la ștrand

Acțiunea, cîtă este – de fapt un soi de banchet mahmur – a spectacolului **Tanya-Tanya** (Teatrul Mic din Sofia), se desfășoară undeva la un ștrand, între două cabine-closet, în care deșucheatele personaje în vîrsta adolescenței trec să se schimbe, neuitînd să scoată sunete grobiene sau să treacă apa. Ați înțeles: în piesa rusoaicei Olya Moukhina (24 de ani cînd a scris acest text care i-a adus celebritate) este vorba despre „neîmblînzita" generație tînără, cu păcatele ei nenumărate, dar și cu felul superb de a sfida păcatele celor dinainte. Un fel de alienare (de la băutură? din prematură dorință de ratare?) plutește peste acest spectacol semnat de regizorul Yavor Gardev, ceva „la mijloc de rău și bun", în care bordura înaltă a ștrandului devine o „scenă" ingenioasă în scenă, unde personajele se înalță, se purifică (înoată mai apoi) în dansuri sau secvențe amintind de filmele bufe, după care reintră în năduful torid al nimicului cotidian. Cine e Tanya? O frumusețe de cartier, ca multe altele, curtată intens de colegi cheflii, care se întrec în seducții ridicole. Spectacolul intră și el, ca montură, în această priză oarbă la ridicol și absurd, căzîndu-le pradă.

Inducerea hipnotică a adevărului

La nici 25 de ani – probabil cel mai tînăr director de scenă profesionist prezent în Festival '97 – regizorul sloven Tomi Janezic a realizat, cu spectacolul **Equus** de dramaturgul englez Peter Shaffer, unul din momentele de referință ale manifestării de la Piatra Neamț, prin gradarea tensiunii dramatice și crearea unui spațiu al memoriei, care se strînge, încet, încet, ca un clește în jurul eroului, pentru ca apoi să-l elibereze de trecut. Acțiunea se petrece în cabinetul unui medic psihiatru, sala lui de așteptare, populată pestriț, devenind chiar sursa siluetelor obsesive care invadează anamneza tînărului pacient. Equus este „celălalt"-ul din lăuntrul lui Alan, care îl copleșește cu un șir întreg de autodistrucții. Pe rînd, personajele din penumbră intră în zona de adevăr, indusă hipnotic, după care își veghează mai departe anonimatul. La un moment dat, eroul își scotocește neputincios trecutul, ca un ins pierdut într-un muzeu al figurilor de ceară. Brusc, timpurile se amestecă vertiginos și Alan trăiește o iubire adusă din nicăieri, cu sens terapeutic, numai pentru a-l răpune pe Equus din adîncurile subconștientului, operațiune de natură să-i reactiveze în chip funest „dublul". Spectacolul mizează, în final, pe această înfrîngere victorioasă, aducînd în atenție un actor talentat – Borut Veselko. Păcat că puținătatea receptoarelor de traducere, în sală, a făcut

Scanned with OKEN Scanner

permisă înțelegerea piesei (cu replici importante în derularea ei) de un număr redus de spectatori. Anumite secvențe mai excentrice, cum ar fi despuierea îndrăgostiților și cuplarea lor gîfîită chiar pe masa medicului, par „mofturi" de efect ale regizorului, deși ele mi s-au părut că vin în logica strînsă, bine supravegheată, a montării. Iarăși un spectacol care merita să candideze pentru Marele Premiu.

T.T.-ul nu spera să fie favorit

Festivalul 1996 de la Piatra Neamț s-a încheiat cu o surpriză: Marele premiu, acordat de un juriu prezidat de cunoscuta actriță Irina Petrescu, a revenit (din nou) trupei Teatrului Tineretului, de data aceasta pentru spectacolul **Nopțile călugăriței portugheze**, în regia lui Mihai Măniuțiu. TT –ul a luat pînă acum șapte mari premii la propriul Festival (din nouă ediții cu palmares). Apoi, un premiu special al juriului (onorific) a fost acordat actorului japonez Hikaru Otsubo (cu spectacolul **Icarus**), în timp ce spectacolul regizat de Ion Caramitru, la „Țăndărică", cu **Bastien și Bastienne**, a trebuit să se consoleze cu Premiul Publicului (onorific), într-un clasament în care s-a situat pe locul I (urmat în ordine de: **Regina mamă**, cu Teatrul Național din Cluj Napoca; **Scaunele**, cu TT și **Icarus**, de care vorbeam).

Surpriza a fost de proporții, nu pentru că trupa-gazdă obține pentru a doua oară consecutiv – în formulă internațională – acest premiu de prestigiu, ci pentru că ea sconta în mică măsură pe o asemenea recunoaștere (după **Antigona**, de anul trecut, concepută cu aceeași echipă de realizatori). Incontestabil, **Nopțile călugăriței portugheze** este un spectacol important al carierei lui Mihai Măniuțiu, al actriței Oana Ștefănescu (interpretă rafinată și sensibilă a rolului titular), dar el nu atinge cota valorică de domeniul superlativului, la nivelul unei mari construcții teatrale. Este un spectacol reușit, neobișnuit, între atît de multele apărute în ultimul timp, în care mișcarea coregrafică imprimă nuanțe de distanțare și comentarii unui text pronunțat liric.

Din două, una: ori producțiile oferite în concurs au fost de un nivel mediu și slab, încît nu au putut depăși spectacolul TT –ului, care nu se profila ca favorit, înaintea începerii Festivalului; ori criteriile de acordare s-au încîlcit atît de tare, încît juriul, ca să „iasă" onorabil din încurcătură a preferat să îndrepte spre gazde suma (destul de importantă) pusă în joc.

O gafă: „vărul" Shakespeare scos din competiție

De aici încolo ne vom permite cîteva considerații finale de natură să explice situația dilematică în care s-a ajuns, în finalul Festivalului. Manifestarea și-a asumat, începînd cu ediția '97, o structură nouă, dar incomodă: distribuirea

Scanned with OKEN Scanner

materialului de reprezentare pe două secțiuni, una a concursului propriu-zis, o alta așa-numită „Focus" (spațiu teatral focalizat) consacrată teatrului britanic. S-au mai adăugat două spectacole în afară de concurs, dintre care **Copilul îngropat**, cu Teatrul „Bulandra" a fost invitat și achiziționat special să încheie Festivalul. Împărțirea aceasta absolut arbitrară a avut însă consecințe nescontate: spectacolele din „Focus" au fost mai bune valoric decît cele din concurs, dar au fost eliminate, din start, de organizatori, de la șansa de a figura în palmares, ceea ce înseamnă o gafă de proporții! Teatrul britanic a fost eliminat astfel – cu autori și regizori insulari – din posibilitatea confruntării cu celelalte participante, discriminare neloială și împotriva oricărei diplomații care, în ziua de azi, vrînd-nevrînd, guvernează și treburile culturale. Secțiunea „Focus" ar fi trebuit să analizeze, prin exegeze pertinente (ceea ce s-a și întîmplat, într-o oarecare măsură, în cîteva workshop-uri) teatrul britanic din momentul de față, dar nicidecum să limiteze accesul trupelor invitate, ca argument, la Palmares. În felul acesta, Shakespeare, dar și Beckett, Peter Shaffer, tînărul dramaturg John Harvey au fost înlăturați din confruntarea cu alți autori, în configurarea echitabilă a clasamentului! Operațiunea, greu de explicat, a funcționat și la „votul publicului". Las la o parte faptul că nici o trupă din spațiul „focalizat" nu a onorat Festivalul („defecțiune" de organizare), publicul mulțumindu-se cu eșantioane aparținînd teatrelor noastre. Iar atunci cînd vreun invitat din străinătate a venit cu o piesă engleză, cum a fost cazul Teatrului din Ljubliana, cu **Equus**, de Peter Shaffer, ea a fost „exilată" spre secțiunea „Focus", un fel de rezervație specială, ruptă de manejul propriu-zis al confruntării concurențiale. Poate această rigiditate ridicolă în structurarea Festivalului pietrean (dacă TT –ul s-ar fi înscris cu **Mult zgomot pentru nimic**, nu ar fi avut acces la premiu!) a putut să determine absența oricărei oficialități de la Ambasada Regatului Unit, la o manifestare în care era pusă în discuție tocmai una din dimensiunile la care britanicii țin atît de mult – teatrul.

O formulă de compromis

Eliminînd pe „vărul Shakespeare" (vorba regretatului Marin Sorescu) din competiție, din cursa pentru Marele Premiu, era normal să se nască anumite complicații în discernerea celor mai bune spectacole. În concurs au fost preferate astfel zece montări, cinci din țară și cinci din străinătate, din care publicul a preferat – în ierarhia sa finală – patru montări autohtone și doar una din afară (cu uimitorul actor japunez). În rest, printre spectacolele care nu se „văd", în opțiunile finale, se află și trupe care au trecut cu mărinimie prin selecția preliminară (**Odeonul**, Teatrul Mic din Sofia, **Anton Pann** din Rîmnicu Vîlcea), dar și montări de cert interes (Roma Theatre, din Germania). Oricum cred că, înspre epilog, juriul a fost pus în dificultate, avînd și... neavînd cui să dea Marele Premiu. S-a recurs de aceea la o formulă de compromis.

Scanned with OKEN Scanner

Spuneam că, deşi arbitrar distinctă de fluxul concursului, secţiunea „Focus" a dus în spate (dacă putem spune aşa) orgoliile de ţinută ale ediţiei '97, prin cel puţin două spectacole cu totul remarcabile: **Equus** de Peter Shaffer (Teatrul Municipal din Ljubliana) şi **Othello** (Teatrul de cameră din Budapesta), între aceste două invitate trebuind să se decidă, în condiţii nedescriminatorii, Marele Premiu. Au fost spectacolele cîştigătoare neoficial, după opinia noastră, „concurate" – ca integralitate emoţională şi expresivă – de **Scaunele** lui Vlad Mugur (Teatrul maghiar din Cluj) şi **Moştenire** (Teatru Naţional din Tîrgu Mureş). Plus – să nu uit – ATF –ul din Bucureşti, cu **A douăsprezecea noapte** de Shakespeare (iarăşi „vărul"!). Sigur, şi celelalte titluri reţinute de „votul publicului" intră în discuţie, fiecare cu contribuţia sa de frumuseţe dramatică, dar propunerile din „Focus" au fost superioare!

Un personaj caustic: Ironia

Va fi mai uşor, acum, după ce am ordonat – cît am putut – materialul prezentat în Festival, să încercăm să vedem cu ce s-a soldat, ca noutate, actuala ediţie. Ea a făcut evidentă dorinţa teatrului de a rămîne o artă „deschisă" celorlalte, în special baletului contemporan şi plasticii (două spectacole comentează pe larg, în spirit post-modern, tocmai „modernismul" artelor vizuale, cele de la Schanspiel Bonn şi Rîmnicu Vîlcea, acesta cu Picasso, ca pretext scenic). În timp ce actorul japonez Hikaru Otsubo a făcut o extraordinară demonstraţie de sincretism şi concentrare scenică, de semnificare plastică şi rituală a oricărui gest. Apoi, ironia, comentariul în răspăr, crearea unui „dublu" de zeflemea şi persiflarea la replica rostită, se remarcă definitoriu la unele montări cum ar fi excepţionalul **Othello** al budapestanilor (Teatrul de cameră), pus de redutabilul regizor Ruszt Jozsef, decanul regiei din ţara vecină – spectacol construit în întregime pe ambiguitatea eroului, amestec de grandoare şi barbarie, de poză dictatorială şi naivitate. Gelozia proverbială a eroului e determinată de infatuarea, proprie regimurilor de comando, şi de prostie, subliniată cu subtilă artă de cunoscutul regizor. Aceeaşi undă de ironie o regăsim, nu de puţine ori, la originea para-textului coregrafic din alte cîteva producţii. O a treia observaţie se referă la preocuparea multor directori de scenă pentru redefinirea, restrîngerea, remodelarea spaţiului de joc, nu în sensul distrucţiei, ci al laconicului, al esenţializării, cum a fost cazul în **Equus** (Ljubliana) sau în acelaşi **Othello**, dar şi în **Nopţile călugăriţei...**, unde Măniuţiu ştie să evoce vizual profunzimile erotismului interzis.

Cu asta, nu am epuizat consideraţiile ce se pot face pe seama Festivalului. Organizatorii puteau fi mai parcimonioşi cu selecţia, la cel puţin şase spectacole (din 20) fiind discutabilă reţinerea lor pe afiş. Festivalul a reuşit însă să-şi menţină specificul şi ţinuta, deşi i-a lipsit acea recunoaştere din partea unor foruri, care să-l includă, să-l lanseze într-un circuit internaţional. Ocazia a fost ratată, acum. Puţine,

Scanned with OKEN Scanner

foarte puține personalități eficiente în impunerea FIT într-un orizont mai larg au onorat asistența. Poate altădată...

„Noul teatru" britanic și cenzura actorului

În cadrul unei conferințe și al unui workshop cu actorii T.T., regizoarea engleză (de origine thailandeză) Shabnam Shabazi a prezentat unele detalii interesante despre „noul teatru" din Marea Britanie, cultivat îndeosebi de tînăra generație dar realizată și de companiile alternative. Ea a ținut să precizeze de la început că face parte dintr-o serie de regizori „rezervată la clasici", considerînd că Shakespeare își are locul său în istoria teatrului, dar nu mai este reprezentativ pentru societatea de azi: „Noul teatru" se bazează numai pe piese noi, care se scriu, se rescriu, pe măsură ce înaintează lucrul la un spectacol, pretinzînd colaborarea directă a autorului cu regizorul, scenograful și trupa de actori. regizorul – să spunem – are o idee; el o discută cu un reprezentant al Ministerului Culturii, acesta îl pune în legătură cu un dramaturg disponibil să-i dezvolte ideea și așa începe producția (proiectul putînd fi susținut financiar de Minister). Avantajul rezidă în aplecarea asupra problemelor care frămîntă lumea de azi. Dificultățile se referă, am înțeles, în aceea că publicul nu se dă neapărat în vînt după asemenea înscenări. De aceea, se apelează la spectacole cuplate cu texte clasice (adesea dramatizări), puse și ele într-o manieră asemănătoare. În timpul definitivării textului, care poate dura două-trei săptămîni, propunerea oferită de dramaturg poate suporta tăieturi serioase și adăugiri, în funcție de viziunea regizorului, dar mai ales a actorilor, care pot impune o anumită structură personajelor și schimba replicile care nu le convin (gen: „asta nu merge" sau „asta nu mi se potrivește" etc.). Este așa-numita etapă a workshop-ului, în care actorul devine elementul determinant al stabilirii scenariului. Abia după aceea urmează repetițiile, în care încă se pot crea variante de text. Uneori, regizorul poate „tăia" și după premieră, observînd anumite reacții ale publicului.

Scenografa Dominie Hooper, colaboratoare apropiată a regizoarei, a adăugat mai apoi că în „noul teatru" britanic, rolul ei nu este să „înfrumusețeze" un text, ci să lucreze de la început cu ceilalți, putînd imprima sens montării. Chiar în faza „fără text", a ideii, se întîlnește cu ceilalți, pentru a stabili spațiile de joc. Așa s-au văzut unele spectacole precum **Birthday** și **Sea of Faces** (Theater Alibi), **Mirror, Mirror** (Theater Center), **SAFE** (Clanjamfoie, Ltd), sau montări recente la Nottingham Playhouse, din cadrul Roundabout Theatre Company.

Rămîne de văzut ce impact ar avea asemenea modalitate de lucru asupra dramaturgilor noștri (învățați să „predea" piesa teatrelor) și a actorilor obișnuiți cu regizorul – zeu – atoateștiutor, care trebuie mereu să le „spună" ce au de făcut.

(„Monitorul de Neamț", 22 mai - 2 iunie 1997)

Scanned with OKEN Scanner

Teatrul şi critica

O critică teatrală evoluată nu poate exista decît în prezența unui fenomen spectacologic evoluat. În fond, esența şi structura operei determină şi articulează criteriile criticii, punînd-o să-şi renoveze periodic atît conceptele, cît şi modalitățile de exprimare. Oricît de conservator în impresionismul său, actul de evaluare suferă imperceptibile mutații, tocmai din dorința de a fi la înălțimea idealului estetic al creației – dintr-un soi de orgoliu, dar şi dintr-o plăcere de intensă puritate a posesiunii. Dispunem, de cîteva decenii, de un fenomen teatral insolit şi foarte interesant, care a „tras" după sine, la un moment dat, şi critica, oferindu-i subiecte din ce în ce mai fascinante de discuție. În anii '70, grație unei intense activități colocviale, critica noastră teatrală şi-a strîns rîndurile, s-a regrupat, devenind o instituție eficientă. Am risca să spunem că, împreună, criticii noştri dramatici au un cuvînt mai greu de spus decît fiecare luat şi auzit în parte.

Spre o exegeză a semnificantului

Avem deci o critică teatrală care cultivă coeziunea şi care obişnuieşte să-şi exprime considerațiile în forma fixă a cronicii. Cu rare şi neimportante excepții, aceste comentarii aliniate tind să deprindă o turnură asemănătoare, putîndu-li-se lesne stabili „rețeta", constînd din: o mică introducere în care este subliniat interesul trupei respective în abordarea repertoriului național, sau în caz contrar, căutările ei în a-şi echilibra afişul; prezentarea succintă a libretului piesei; fixarea montării în biografia artistică a regizorului; observații privind jocul actorilor; în sfîrşit, aportul educativ al spectacolului. Marea majoritate a cronicarilor noştri de teatru au gust şi „temperament", ştiu să „vadă" textura spectacolului, dispun de acel instinct al structurii, dar încă se mulțumesc cu puțin, practicînd o critică mai mult a

Scanned with OKEN Scanner

semnificatului, decît a semnificantului, arătîndu-se interesaţi prioritar de ideatică, în detrimentul aspectelor expresive, ţinînd de dinamica formală. De aici şi falsa iluzie imprimată recenziei, conform căreia valoarea spectacolului ar decurge în mod necesar din elementele de conţinut, semnificantului rezervîndu-i-se adesea un rol secundar. Apar multe studii – unele de dimensiuni monografice – consacrate poeţilor, prozatorilor, pictorilor, sculptorilor, regizorilor de film contemporani, dar întîrzie lucrările mai ample rezervate regizorilor de teatru şi actorilor din imediata noastră apropiere.

În teatru, mai vizibil decît în alte arte, semnificantul tinde să ignore semnificatul, intră chiar în conflict cu el şi ajunge să îl nege, prin rafinamente groteşti sau baroce. De aici necesitatea reconsiderărilor de metodă şi a trecerii la o critică mai aplicată, mai apropiată de condiţia imaginară a teatrului. Nu cunosc, urmărind neeterogena comunitate a cronicarilor noştri, vreunul care să se fi consacrat unei critici stilistice a spectacolelor, grupînd regizorii nu în succesiunea generaţiilor sau a „claselor" de institut, ci în virtutea constantelor de limbaj. Nu am ştiinţă iarăşi de nici un critic structuralist sau semiotician, făcîndu-şi loc cu punctul său de vedere în paginile presei culturale, capabil să se dedice studiului mutaţiilor de paradigmă sau al organizării semnelor teatrale după criterii diferite de cele strict descriptive. Lipseşte cu desăvîrşire, în exegeza noastră asupra actului scenic, unghiul psihanalitic, în stare să lumineze mai bine infrastructura de obsesie a virtualităţii regizorale, adeziunea sa la un anumit gen de partitură şi structurile efectiv repetabile de la o realizare la alta. După cum, neîndoielnic, critica noastră şi-ar îmbogăţi considerabil apetitul digresiv, practicînd – fie şi experimental – cuceririle arhetipologiei, antropologiei şi sociologiei (sociologie în sensul pozitiv al termenului, nu în cel al revehiculării vechii opresivităţi a teoriei reflectării) – toate dovedite atît de fecunde în poetică, dar şi în descifrarea efectelor puţin vizibile cu ochiul liber ale narativităţii.

Coeficientul de teatralitate

Sigur, ni se va replica, prin specificul ei, artei scenice îi corespunde cel mai bine critica de întîmpinare, cu specia ei fidelă – recenzia. În faţa unui astfel de argument vom răsturna raţionamentul, spunînd că tocmai datorită perisabilităţii acestor opere – sînt spectacole excelente, care „mor" după cîteva zeci de reprezentaţii – critica teatrală trebuie să se arate mai grăbită, mai mobilă şi mai suplă în intervenţia ei, făcîndu-şi datoria participativă pînă la capăt. Ea trebuie să fixeze cu mai multă repeziciune dinamica structurilor dramatice, să ordoneze posibilele filiaţii şi să decupeze pentru posteritate frazele formale cele mai importante. În lipsa unui institut specializat într-o atare acţiune, critica noastră poate îndrăzni mai mult, aspirînd spre eseul aplicat şi cercetarea de profunzime. Credem că menirea ei este să scoată mai mult în evidenţă şi să distingă acel

Scanned with OKEN Scanner

coeficient de teatralitate propriu artei scenice, pentru care este nevoie de o răsturnare a atenției din planul extensiilor succesive ale scenariului în cel al elementelor de ruptură și desinențelor care îl transformă în joc și act-vizual.

Introducînd acest concept, descoperim și cei doi termeni mobili – Actantul și Vizualitatea – ai unei axe ce întretaie o alta, a Simbolului și Funcției. Fiecare din componenții traficului sincretic al spectacolului se încadrează în aceste comprimate, de a căror agitație continuă depinde viața lăuntrică a operei dramatice. Densitatea simbolului crește, pe măsură ce Actantul (sau corpus-ul gestuant) încearcă să se autonomizeze de Vizualitate (sau corpus-ul declamativ- plastic). Prin această prismă, putem explica mai bine mecanismul contribuțiilor mai noi în arta spectacolului, decurgînd din suspendarea necondiționată a convergenței între imagine și declamativ, între interpretant și interpret. În teatru, mișcarea de sine stătătoare a formei, care își construiește un meta-limbaj, provocator de incomod pentru limbajul propriu-zis, este cu mult mai ușor de urmărit, decît în oricare altă artă, unde acest conflict – eminamente baroc – se lasă anevoie dovedit și speculat. Neobarocul teatrului modern se bizuie în întregime pe această conflictualizare (sau distanțare) text-imagine, și cîteva reușite memorabile de dată recentă ale școlii regizorale românești merită amintite: **Furtuna** la Teatrul Bulandra, **Maestrul și Margareta** și **Copii lui Kennedy** la Teatrul Mic, **Slugă la doi stăpîni** și **Dragonul** la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, **A murit Tarelkin** la Național din Tg. Mureș și lista ar putea continua.

Sînt mai multe căi de camuflare a raportului Simbol/Funcție. Una – și cea mai frecventă – este fărîmițarea simbolului totalitar, trecerea printr-o paradigmă cît mai bogată de circumstanțe; simbolul derivat sustrage atenția de la simbolul legitim, deși îi imită întrutotul morfologia. (Ca să exemplificăm: întregul spectacol **Maestrul și Margareta** al Teatrului Mic e alcătuit din asemenea scene care multiformizează un simbol înglobant). Alteori, concretețea mijloacelor creează iluzia că se merge împotriva oricărei tente simbolice, atitudine care poate genera suprarealități cu coeficiente ridicate de imagine. Cu totul diferită în emanciparea Simbolului de Funcția sa este tocmai supralicitarea Funcției, prin intermediul alegoriei sau al parabolei, care dimensionează un înțeles mereu cu gîndul la alte echivalențe asociative.

Demersul criticului este nemijlocit dependent de condiția imaginară a teatrului. De aceea, activitatea sa este comparabilă din multe puncte de vedere cu aceea a regizorului, ambii trebuind nu atît să comenteze textul, cît să-i găsească o formă nouă, mereu nouă de existență.

(„Caietele Teatrului Bacovia", nr. 36, stagiunea 1981-1982)

Scanned with OKEN Scanner

Responsabilitățile criticului teatral

(Răspuns la o anchetă a revistei „România literară")

Ce fel de critică teatrală agreați?

Critica teatrală cred că trebuie să lupte cu mai multă convingere pentru a-şi impune specificul şi susține conceptele. Ea este reînscenare a spectacolului şi valorizare a sa, includere într-o ierarhie necesară, avînd de înfruntat două pericole: primul, de a se lăsa sedusă de ficțiunea şi ideologia textului, făcînd abstracție de ficțiunea şi ideologia teatralizantă; al doilea, de a-şi jurnaliza (comercial), pînă la platitudine, relatarea, în aşa fel încît să treacă abia examenul efemeridei informaționale. Cum în arta spectacolului imaginea literară se anexează celei plastice şi amîndouă unui cinetism al evadării vizibilului din lizibil şi al lizibilului din vizibil, este firesc să se recurgă la un sistem complex de cuprindere a domeniului, în care să se aibă în atenție comentariul expresivității dramatice, înglobînd enunțul regizoral, în desfăşurarea sa de sens. Critica literară are aşadar anevoioasa şansă de a comenta un limbaj polimorf, cu mai mulți contribuabili la activ, care determină o figură în reprezentare şi o desfătare unică. Ea are de pătruns şi argumentat coeziunea elementelor spectacolului, modul în care corpul se află în „stare de limbaj" (Roland Barthes), combinatorismul iluziei cu realul, al organicului cu anorganicul, al muzicii cu jocul, al naturalului cu artificialul şi al normalului cu fantasticul. Cu foarte rare şi meritorii tentative de exceptare, exegeza noastră teatrală se opreşte la un nivel apreciativ-impresionist, evitînd sinteza integratoare, monografierea ideilor din spațiul scenei. Ea se complace în confortul cronicăresc-euforic (şi recunosc fără ezitare că avem o pleiadă de excelenți cronicari, răsfățați ai speciei), încercînd doar sporadic să-şi risipească energiile spre planuri mai ambițioase. Iată, deşi am traversat şi ne aflăm încă într-un moment fericit al regiei, nici un regizor autohton nu a beneficiat de o sistematizare mai amplă, mai riguroasă a activității sale, în regimul studiului monografic, să spunem. Observația s-ar putea extinde spre scenografi, spre actori şi – de ce nu? – spre trupele însele (ce interesantă, ce pasionantă ar fi, de pildă, o monografie despre trupa teatrului „Bulandra" ori despre „Țăndărică"). Dacă în critica literară sau în cea plastică sînt căutate soluții de modernizare a limbajului exegetic sau de angajare a unor concepte profitabile în experiența receptării, critica teatrală dovedeşte un conservatorism al adecvării la forma fixă a glosei revuistice. Sigur, critica teatrală are menirea să rețină – fie şi descriptiv – viața de o clipă a spectacolului, deşi nu numai foiletonistica e singura în stare să o facă. Sper într-o „nouă critică" de teatru – mai stăruitoare în analiză, mai vădit atrasă de studiu şi eseu, mai spectaculoasă în atitudine, mai gînditoare, – o intimă a spațiului integral al teatralității.

Scanned with OKEN Scanner

Ce factor(i) vă stimulează exercițiul profesional?

Stimulative sînt întotdeauna spectacolele bune, capodoperele. Mă feresc îndeobște să încurc domeniile, ca unul ce vin spre comentariul teatral dinspre critica literară. Teatrul e altceva și încerc să dezleg această ecuație a sărbătorescului, a imaginii totalizante, supuse unui proces continuu de construcție și dispersie, de petrecere a lumii dincolo de limita și capătul ei. Îmi plac regizorii imprevizibili, reflexivi, subtili și – prin tot ce fac – sinceri, direcți. Nu-mi plac experimentaliștii declarativi și sterili. Nu de mult, un asemenea tînăr regizor mi se arăta dornic să realizeze o noutate nemaivăzută, neîncadrabilă modalităților teatrale deja bătute. Evident, spectacolul său a ieșit cu un fiasco de proporții, din care nu se înțelegea absolut nimic. Cu un aer de superioritate, imberbul director de scenă continua să pretindă, în seara premierei, că sîntem nepregătiți – cei cîțiva cu experiența sălilor de spectacol, ce ne adunasem întîmplător – să-i privim această „operă a viitorului". A rămas și va rămîne cu siguranță un anonim... Și cu asta ajung la curenții inhibanți: asemenea voci – uneori de o violență nemărginită – care se declară neînțelese, în conflict de neîmpăcat cu critica pe care (spun ei) nici n-o iau în seamă. Fenomenul proliferează printre actori și directori de teatru.

Cum vă desfășurați activitatea?

Locuiesc în Piatra Neamț și cam de 18 ani urmăresc îndeaproape devenirea Teatrului Tineretului. Am adunat, în acest răstimp, un material documentar-afectiv imens, care sper să-și afle curînd coerența într-o „istorie" sentimentală a acestei trupe. Cîte ceva din această „istorie" fragmentarizată a apărut ici-colo. Raporturile mele cu T.T.-ul sînt cît se poate de normale, alternînd concordia – cînd scriu elogios (și au fost destule evenimente oferite mai de mult, mai recent, de trupa din Piatra Neamț) – cu animozitățile, cînd mi se întîmplă să am rezerve. Aș mai spune că T.T.-ul nu realizează doar evenimente, la el acasă el propune nu o dată spectacole comune, obscure, modeste ca factură. Un partizanat provincial pretindea, pînă mai recent, ca tot ce scoate teatrul de aici să fie categorisit ca bun, în virtutea marilor succese de odinioară, poziție căreia am încercat să-i contrapun obiectivitatea și sinceritatea. O vreme, poziția a contrariat (*„ne pierdem publicul cu astfel de cronici"*), mai nou ea s-a impus ca singura valabilă și viabilă. Critica trebuie să fie aceeași în onestitate peste tot; nu există o critică „locală" și alta „centrală", prima cu sentimentul mărinimiei, cealaltă prin excelență aspră, intransigentă. Dacă acceptăm așa ceva nu facem decît să depreciem ideea de critică, derutînd gustul public, dezamăgindu-l în fond.

(„România literară", nr. 48, joi 27 noiembrie 1986)

Scanned with OKEN Scanner

Cuprins

Înainte şi după Sîciuan. Andrei Şerban la Piatra Neamț	5
Ascuns într-o lojă (I)	12
O aniversare: patru decenii de teatru profesionist la Piatra Neamț	21
Momentul Radu Penciulescu	24
Ascuns într-o lojă (II)	33
Regizorul Gabriel Negry şi „taina crinului”	42
Momentul Cătălina Buzoianu	46
Momentul Emil Mandric	54
Ascuns într-o lojă (III)	66
Basme şi fantezii de tot felul	70
Momentul Iulian Vişa	83
Momentul Silviu Purcărete	91
Ascuns într-o lojă (IV)	101
Momentul Alexandru Dabija	107
Momentul Nicolae Scarlat	129
Ascuns într-o lojă (V)	160
Momentul Mihai Măniuțiu	166
Momentul Vlad Mugur	175
Ascuns într-o lojă (VI)	184
Detectorul de nuanțe. Avanpremiere, comentarii i cronici de spectacole	191
Portrete în mişcare	265
Al patrulea deceniu teatral a Piatra Neamț	282
Ascuns într-o lojă (VII)	286
Spectator la Festival	293
Teatrul şi critica	355

Scanned with OKEN Scanner

Această carte nu ar fi putut apare fără contribuția:

RIFIL

Director general - ec. Ioan Strătilă

Autorul aduce afectuoase mulțumiri celor ce au dăruit însuflețire înaltă şi protecție cărții de față, făcîndu-i posibilă apariția.

Banca Comercială Română S.A.

este

Banca de care aveți nevoie!

Sucursala Județeană Neamț - director: ec. Maria Branişte

General Construct S.A.
Piatra Neamț
Director general
ing. Ioan Mancea

Ralea Company S.R.L.
Director general
ec. Petru Ralea

S.C. Izohart S.A.
Piatra Neamț
Director general
ing. Dan Popa

S.C. Pamgaz S.A.
Piatra Neamț
Director general
ec. Paul Macri

S.C. Petrom S.A.
filiala Piatra Neamț
Director
ing. Neculai Constantin

S.C. Cuiul S.R.L.
Târgu Neamț
Director
ing. Mihai Cojocariu

Imaginile foto de arhivă, pe seama cărora s-a realizat coperta cărții, ne-au fost puse la dispoziție de conducerea Teatrului Tineretului - director: actorul Cornel Nicoară - căreia autorul îi exprimă sincere mulțumiri.

Tipărit în martie 2002 la:

MAART'S
PIATRA NEAMT
TEL.: 033-234.191

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner